1853

THE PUBLIC LIBRARY OF THE CITY OF BOSTON.
THE ALLEN A. BROWN COLLECTION.
**M 170.2

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/revueetgazettemu1853pari

REVUE

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS

RÉDIGÉE PAR MESSIEURS

AD. ADAM,
ANDERS,
G. BÉNÉDICT,
HECTOR BERLIOZ,
HENRI BLANCHARD,
MAURICE BOURGES,
GEORGES BOUSQUET,
DAMCKE,
DAVISON,
ADRIEN DE LA FAGE,

ERNEST DESCHAMPS,
DUESBERG,
A. ELWART,
FÉTIS père,
ÉDOUARD FÉTIS,
GRUNEISEN,
F. HALÉVY,
STEPHEN HELLER,
GUSTAVE HÉQUET,
GEORGES KASTNER,

L. KREUTZER,
J. MAUREL,
AMÉDÉE MÉREAUX,
ED. MONNAIS,
AUG. MOREL,
Le Prince DE LA MOSKOWA,
J. D'ORTIGUE,
T. PARMENTIER,
L. RELLSTAB,
PAUL SMITH,

VINGTIÈME ANNÉE.

1853.

PARIS,
AU BUREAU DU JOURNAL, 1, BOULEVARD DES ITALIENS.
—
1853.

‡ M. 170. 2
Allen A. Brown
Aug 14, 1894

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

20e Année. | No 1. | 2 Janvier 1853.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Gare.
Genève, ET POUR TOUTE LA SUISSE. Chez M. Ed. de la Flèchière, 190, rue du Terraillet.
Bruxelles. Detrie Tomson, 15, rue des Dominicains.
Londres. S'adresser à M. Davison (Wessel et Cie), 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Maison Brandus, perspective Nevski.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Revue de l'année 1852, par **Paul Smith.** — Académie impériale de musique, *Orfa*, ballet-pantomime en deux actes, musique d'Adolphe Adam (première représentation). — Théâtre-Lyrique, *Tabarin*, opéra comique en deux actes, paroles de MM Alboize et André, musique de Georges Bousquet (première représentation), par **G. Héquet.**—Auditions musicales, Société symphonique, Société Sainte-Cécile, concerts de MM. Vieuxtemps, Haberbier, etc., par **Henri Blanchard.** — Conservatoire de musique religieuse, inauguration, par **Maurice Bourges.** — Ephémérides. — Nouvelles et annonce.

REVUE DE L'ANNÉE 1852.

Si jamais on a pu dire d'un siècle, parvenu à sa seconde moitié, qu'il avait un retour de jeunesse, c'est assurément de celui dans lequel nous vivons. L'Empire avait inauguré ses jeunes années, et alors, comme de raison, l'Empire c'était la guerre. Aujourd'hui, dans son âge mûr, le siècle en revient à l'Empire, et *l'Empire, c'est la paix*, c'est-à-dire le règne de l'intelligence et des arts, toujours protégés contre la force ; le développement de la civilisation, toujours favorisé dans ses tendances salutaires, contenu dans ses entraînements funestes; car ce n'est pas assez d'avoir la paix à l'extérieur, si au dedans la guerre est permanente; si elle se perpétue de faction à faction, d'homme à homme; si tout ce qui mérite l'encouragement, le respect, est attaqué, flétri, ébranlé par des efforts incessants, amenant toujours le même dénouement, la même catastrophe périodique.

Les artistes ne pouvaient être les derniers à saluer le joyeux avènement d'un programme qui souriait à leurs espérances les plus chères, en les consolant de leurs maux passés. C'est par des chants religieux, par des actions de grâce rendues à l'Éternel sous les voûtes de l'antique Notre-Dame, que la musique a célébré le premier jour de l'année qui vient de finir. Quelques mois plus tard, les théâtres ont élevé la voix à leur tour et achevé, dans leurs enceintes profanes, le cantique commencé dans le lieu saint.

Le Grand-Opéra, qui désormais se nommera, comme autrefois, l'Académie impériale de musique, s'est signalé par de grands travaux, dont chacun a été couronné d'un grand succès. Entre la reprise de *Guillaume Tell* et celle de *Moïse*, le *Juif errant* nous est apparu dans la sombre majesté de son personnage fatal, dans les sublimes et charmantes richesses d'une partition inspirée, telle qu'on devait l'attendre d'Halévy, l'auteur de *la Juive* et de tant d'autres chefs-d'œuvre. L'année précédente, le même théâtre avait donné trois ouvrages de petite dimension, *le Démon de la nuit*, *Sapho*, *la Corbeille d'oranges* : l'année dernière, il n'a voulu rien produire que de grand ; il a dédaigné les enfantements de moindre importance : le ballet même a été laissé dans l'ombre. *Orfa* n'est arrivée que pour s'inscrire sur le registre qui allait être clos. Fanny Cerrito ne nous a été rendue que presque à la veille de nous quitter encore, pour revenir bientôt, il est vrai. Une jeune et brillante cantatrice, Mlle Emmy La Grua, s'est révélée dans *le Juif errant*, et son succès s'est augmenté de jour en jour, comme celui de l'ouvrage.

L'Opéra-Comique a été plus laborieux que jamais : en douze mois, il n'a pas donné moins de vingt et un actes nouveaux, tandis que l'année précédente il n'en avait joué que huit. Il a monté le *Carillonneur de Bruges*, *le Farfadet*, *Madelon*, *Galathée*, *la Croix de Marie*, *les Deux Jaket*, *le Père Gaillard*, *les Mystères d'Udolphe*, et enfin *Marco Spada*, ce qui ne l'a pas empêché de reprendre *Nina*, les *Voitures versées*, l'*Irato* ! En fait de débuts, il faut noter celui de Mlle Wertheimber, celui de Mlle Favel, celui de Faure, celui de Mlle Caroline Duprez. Qu'en dites-vous ? N'est-ce pas une année bien employée, bien remplie, et n'est-ce pas aussi une année heureuse que celle qui, après plusieurs succès décidés, notamment ceux de *Galathée* et du *Père Gaillard*, se termine par celui d'un ouvrage de Scribe et d'une partition d'Auber, servant d'introduction à une jeune cantatrice, digne fille du plus grand chanteur français de notre temps ?

Le Théâtre-Italien avait fermé de bonne heure et a rouvert un peu tard. C'est que, dans l'intervalle d'une saison à l'autre, il avait changé de directeur. M. Lumley ne demandait pas mieux que de continuer une campagne périlleuse; mais on jugea qu'il avait besoin de repos, et un remplaçant lui fut donné. M. Lumley avait fait jouer le *Fidelio*, de Beethoven ; M. Corti a représenté *Luisa Miller*, de Verdi. Ce nouveau directeur montra tout d'abord tant de courage et de zèle, que la critique retint son souffle et que les convictions s'imposèrent silence, de peur de lui causer le tort le plus léger. Qui ne sait que le Théâtre-Italien, si florissant pendant vingt années, s'est changé en une entreprise des plus difficiles, même avec la subvention de cent mille francs ?

Ceci nous mène au Théâtre-National, autrement dit Théâtre-Lyrique. C'est encore là une entreprise difficile, impossible peut-être, malgré la clôture annuelle, s'il ne lui échoit en partage une subvention égale à celle du Théâtre-Italien. Le Théâtre-Lyrique a donné dans sa première saison : *la Butte des moulins*, *le Mariage en l'air*, *les Fiançailles des roses*, *la Poupée de Nuremberg* et *Joanita*, musique de Duprez, chantée par sa fille ; dans sa seconde saison : *Si j'étais roi*, *Flore et Zéphyr*, *Choisy-le-Roi*, *Guillery le Trompette* et *Tabarin*, en tout dix-huit actes nouveaux. Il a repris *les Visitandines*, *le Postillon de Longjumeau*, *les Deux Voleurs*, *la Perle du Brésil*. M. Edmond Séveste, qui avait rouvert ce théâtre, est mort presque subitement; M. Jules Séveste lui a succédé sans hésiter, sans trembler : l'héroïsme est donc une vertu de famille !

Et le Théâtre-Français a aussi ambitionné l'honneur de s'ériger, pour une fois seulement, en théâtre musical. L'auteur de la partition de *Sapho*, M. Gounod, a écrit pour *l'Ulysse* de M. Ponsard des chœurs

d'un mérite réel, apprécié, qui eussent fait vivre la tragédie si la tragédie était née viable.

Le théâtre de la Porte-Saint-Martin n'a-t-il pas aussi poussé sa pointe, et ne vient-il pas de donner *la Faridondaine*, ouvrage musical s'il en fut, du moins par le titre, pour lequel Adolphe Adam a écrit tout un rôle qui chante à travers une foule de rôles qui déclament, et ce rôle qui chante, n'a-t-il pas pour interprète Mme Hébert-Massy?

Le triple oratorio composé par Raimondi, et solennellement exécuté à Rome, est un événement qui marquera non-seulement dans les souvenirs de l'année, mais dans les annales du siècle.

En parcourant nos tablettes, nous apercevons encore, au nombre des faits mémorables et curieux, les triomphes de Mme Stoltz au Brésil, les voyages de l'Alboni et de Mme Sontag aux États-Unis; le mariage de Jenny Lind, si longtemps réputée la Jeanne d'Arc lyrique, le procès de Johanna Wagner, que deux théâtres s'arrachaient à Londres et qui a fini par ne chanter qu'en Allemagne.

Pendant ce temps, M. et Mme Léonard venaient se faire applaudir à Paris; Berlioz fondait une Société philharmonique à Londres en attendant qu'il prit le chemin de Weimar, suivi de *Benvenuto Cellini*, de *Roméo* et de *Faust*.

Le *Struensée*, de Meyerbeer, exécuté deux fois dans la même année à Bruxelles, y soulevait deux fois des transports d'enthousiasme.

Emile Prudent donnait dans la même ville des concerts non moins brillants que ceux qu'il vient de donner à Bordeaux.

M. Lemmens, l'habile et savant organiste de Bruxelles, enlevait les suffrages de tous les amateurs parisiens sur le bel orgue de Saint-Vincent-de-Paul récemment inauguré.

Des virtuoses dont la renommée est universelle, Ernst, Vieuxtemps, Léopold de Meyer, se disputaient l'attention, et Mlle Wilhelmine Clauss en obtenait aussi sa bonne part.

Bazzini se produisait avec un succès remarquable.

Vivier s'en allait à Constantinople étonner, charmer le sultan, et revenait à Compiègne, en présence de la cour impériale, donner un nouveau spécimen du triple talent qu'il possède, sans compter celui des bulles de savon.

Pendant l'année 1852, la Société des concerts, appuyée sur sa vieille renommée, est demeurée ce qu'elle était, ce qu'elle sera longtemps encore.

La Société Sainte-Cécile, fondée par M. Seghers, a marché de progrès en progrès; c'est une puissance qui s'élève et que nul n'ose plus contester.

L'Association des artistes-musiciens a donné plusieurs concerts, dirigés par Georges Bousquet, qui s'est si bien posé comme chef d'orchestre. Ces concerts n'étaient qu'un acheminement à des tentatives plus larges et plus suivies, que l'Association reprendra dans un autre local, si, comme tout le fait craindre, la salle actuelle, construite et décorée pour elle et par elle, vient à lui être enlevée. Au reste, de belles solennités religieuses ont été organisées comme de coutume. Dans l'une, l'admirable *Requiem*, composé par Berlioz, a été dit en l'honneur de la mémoire d'un homme généreux et honorable, M. le baron de Trémont; dans l'autre, le jour de sainte Cécile, une messe nouvelle, composée par Ambroise Thomas, ajoutait une palme à toutes celles que ce jeune maître a déjà cueillies dans le champ dramatique.

La mort, qui ne respecte rien, n'a pas plus épargné les artistes que les amateurs. Pendant le cours de la dernière année, nous avons perdu, en artistes : Alexis de Garaudé, Pascal Taskin, Willent, Lambert, Schneitzhoeffer, Rigel; en amateurs : Mme la comtesse Merlin, M. le baron de Trémont; en hommes de lettres, auteurs ou critiques : Merle, Sophie Gay, Cavé, Anténor Joly, Auguste Colin, Fayolle, auxquels il faut joindre un éditeur, Gambaro; un directeur, Edmond Seveste; deux veuves de compositeurs : Mmes Berton et Kalkbrenner.

Sur la liste funèbre, où ne figurent que des noms étrangers, nous devons aussi placer la veuve de Weber, l'auteur de *Freischütz* et d'*Oberon*; Fréderic Rungenhagen, Elie Kurlaender, Rodolphe de Winterfeld, Joseph Drechsler, François Jaeger, Frederic Hill, Furstenau, Conrad Mathias Berg, Attilio Grisi, Ferretti, Salvatore Commarano, Antonio Tosi et Porto.

Deux fois le nom de M. le baron de Trémont s'est présenté sous notre plume, et nous ne saurions résister au désir de payer encore à sa mémoire un hommage si bien mérité par le testament, qui a complété sa vie entière. Cet acte de munificence privée, si mûrement réfléchi, rédigé avec tant de sagesse et de finesse, appartient à l'histoire de l'art, et doit être proposé à l'éternelle gratitude des artistes.

A propos d'histoire de l'art, nous ne terminerons pas cette rapide revue sans y consigner le souvenir de la séance des cinq Académies, tenue à l'Institut, le lundi 25 octobre, et dans laquelle notre grand compositeur, Halévy, a lu son excellente et curieuse notice sur Thomas Britton. C'est un fait assez rare, de mémoire académique, pour que l'année qui l'a vu se produire n'en soit pas glorieuse et pour que nous ne nous fassions un devoir de le constater à son profit.

PAUL SMITH.

ACADÉMIE IMPÉRIALE DE MUSIQUE.

ORFA,

Ballet pantomime en deux actes, par MM. HENRI TRIANON *et* MAZILIER, *musique de* M. ADOLPHE ADAM.

(Première représentation mercredi 29 décembre 1852.)

Ce ballet peut être considéré comme les étrennes de la direction aux amateurs de la chorégraphie. Depuis longtemps ces amateurs étaient comme ma sœur Anne et ne voyaient rien venir. *Orfa* est venue enfin, et Fanny Cerrito s'est chargée de la fortune du nouveau personnage. *Orfa* procède d'une légende islandaise du VIIIe siècle : c'est la lutte d'un dieu contre un dieu, lutte qui se termine par le triomphe du dieu fort sur le dieu faible, à la grande joie de deux fiancés, Lodbrog et Orfa, qui n'ont rien à voir dans les querelles d'Odin et de Loki, l'un dieu suprême de Walhalla, l'autre tout simplement dieu du feu. Mais c'est que le dieu du feu n'y va pas de main morte, et qu'au milieu des éclairs et du tonnerre, il enlève très-violemment la jeune et belle Orfa des bras de Lodbrog, pour la plonger dans le cratère même du mont Hécla. Là, il se flatte de la séduire et de la pervertir, au moyen de sept charmantes institutrices, déguisées en péchés capitaux, et la leçon commence à devenir inquiétante, lorsque le fiancé survient armé d'un talisman que lui a donné un honnête vieillard. L'honnête vieillard n'est autre que le puissant Odin, que Lodbrog avait bien accueilli au premier acte, sous le costume plus que modeste qui dissimulait sa divinité.

Tel est le canevas sur lequel Mazilier a brodé son œuvre chorégraphique. La poésie islandaise a fourni aux peintres, aux costumiers des aspects nouveaux, des couleurs nouvelles. Au premier acte, le ballet des traîneaux est d'un effet remarquable; au second, l'action manque un peu trop, et les détails de la séduction tiennent trop de place. Mais Fanny Cerrito est presque toujours en scène, et sa présence anime, vivifie. Autour d'elle rayonnent Mlles Bagdanoff, Louise Marquet, Mathilde, Robert, Taglioni, Emarot, qui lui composent un délicieux cortége. Petitpa soutient dignement l'honneur de l'autre sexe, à travers ce bataillon féminin.

La musique d'Adolphe Adam, écrite au courant de la plume, est pleine de chaleur, de vivacité, d'entrain. Le temps de repos ne s'y fait jamais sentir : les rhythmes élégants, voluptueux, mutins, s'y enchaînent sans fin ni cesse. De charmants solos de violon, de hautbois et d'autre instruments se succèdent tour à tour. C'est donc une partition de maître en ce genre, plus difficile et plus fatigant qu'on ne le croirait.

Succès, bravos, rappels : voilà le résumé de la soirée.

R.

THÉATRE-LYRIQUE.

TABARIN,

Opéra comique en deux actes, paroles de MM. ALBOIZE *et* ANDRÉ, *musique de* M. GEORGES BOUSQUET.

(Première représentation.)

Tabarin a laissé des souvenirs, et l'on trouve sa trace dans la littérature du XVIIe siècle. On lit dans La Fontaine :

> Une chèvre, un mouton, avec un cochon gras,
> Montés sur même char, s'en allaient à la foire.
> Leur divertissement ne les y portait pas.
> On s'en allait les vendre, à ce que dit l'histoire.
> Le charlon n'avait pas dessein
> De les mener voir Tabarin.

Boileau dit que Molière

> Peut-être de son art eût remporté le prix,
> Si, moins ami du peuple, en ses doctes peintures,
> Il n'eût pas fait souvent grimacer ses figures,
> Quitté pour le bouffon, l'agréable et le fin,
> Et sans honte à Térence allié Tabarin.

On voit que ces deux grands esprits le prenaient d'assez haut avec le héros de M. Alboize. Ont-ils eu tort ou raison? Nous ne sommes pas en mesure d'en décider. Les œuvres de Tabarin, — les œuvres complètes, s'il vous plaît! — ont été imprimées et publiées en 1625. Il y en a eu six éditions, et, sans doute, il y en a quelque exemplaire vermoulu dans l'immense magasin de sottises imprimées qui assombrit et attriste la rue Richelieu. Il ne tiendrait qu'à nous d'essayer de dénicher un oiseau si rare. Mais nous ne poussons pas la curiosité jusque-là. Nous préférons nous en rapporter à Boileau sur Tabarin, tout en protestant contre son jugement sur Molière. Il semble que Boileau n'ait compris ni Molière ni La Fontaine, et c'est un grand malheur pour un homme qui avait la prétention d'avoir le goût si fin.

Quant à Tabarin, il résulte des renseignements que nous avons pris, que c'était un bouffon aux gages d'un vendeur de baumes, onguents et autres drogues, appelé Mondor. Ce Mondor avait imaginé d'achalander sa boutique par un théâtre forain. Ce théâtre, ou plutôt cette baraque, était sur le Pont-Neuf, à l'entrée de la place Dauphine, à laquelle il faisait face. On y jouait des farces grossières et obscènes, et Tabarin y cumulait les deux emplois d'auteur et d'acteur, comme l'a fait, depuis, Molière, comme le fait aujourd'hui, trop rarement à notre avis, M. Samson.

M. Alboize n'a rien changé ni à la position du personnage ni à celle du théâtre. C'est sur le Pont-Neuf qu'il opère, dans son opéra comme dans l'histoire. Seulement, il l'a rapproché de nous d'une cinquantaine d'années. Il lui fait porter le costume du temps de Louis XIV, et, au second acte, la décoration représente le Louvre et les Tuileries dans l'état où les mit ce monarque, celui de tous nos rois qui a le plus bâti.

Voici, d'ailleurs, la fable inventée par M. Alboize, et vous reconnaîtrez tout de suite qu'il n'est pas le premier qui ait imaginé cela.

Mondor exploite Tabarin avec toute l'avidité, toute l'habileté impitoyable d'un *impresario* d'Italie. Tabarin travaille comme un nègre, et gagne à peine de quoi vivre. Il n'a pas même de quoi boire, le pauvre bouffon, et se voit réduit à dire la bonne aventure au cabaretier qui l'héberge pour en obtenir une bouteille à crédit. Il aime Francesquine, une jolie bouquetière du quai aux Fleurs, d'un amour respectueux et tendre; mais Mondor a mis dans son engagement qu'il ne pourrait se marier sans sa permission, à moins de lui payer cent écus de dédit, et où voulez-vous qu'il trouve cent écus, l'infortuné! Vainement il presse, il supplie son tyran, et lui adressse des harangues pathétiques à attendrir un tigre. Mondor est inflexible. « L'art et l'amour ne sauraient vivre ensemble, et si tu avais des distractions, ma recette en souffrirait. » Cependant Tabarin, qui a eu de l'espoir un moment, a fait un peu à la légère les préparatifs de la noce. Voilà la fiancée qui arrive, voilà la corbeille, envoyée et payée par on ne sait qui, voilà les bonnes amies de Francesquine, et les camarades de Tabarin, joyeusement endimanchés. — Ma foi! s'écrie l'amoureux bouffon, je suis trop avancé pour reculer. Il en arrivera ce qu'il pourra, mais je me moque de vous, et je me marie.—Fort bien, dit Mondor; où sont mes cent écus?—Et il tend la main. O surprise! une bourse y tombe. Du ciel? Non; mais de la main du chevalier.... Ah! dispensez-moi de vous dire le nom de ce chevalier. Je l'ignore. Et après tout, que vous importe, ô lecteur? Le chevalier est comme les autres, libertin, fat, au-dessus de tous les scrupules, plus riche d'argent que d'esprit, et ne sachant ce que c'est qu'un sentiment honnête. Presque tous les chevaliers de comédie se ressemblent.

Celui-ci a parié, le matin même, après boire en compagnie de quelques vauriens, qu'il séduirait, dans un espace de huit jours, ni plus ni moins, la femme, quelle qu'elle fût, du premier homme qu'il rencontrerait. Le premier qui s'est présenté, c'est Tabarin. Tabarin n'était pas marié, mais il pouvait l'être, et, comme la bonne volonté ne lui manquait pas pour cela, le chevalier, sans se déconcerter, a parié qu'en huit jours il marierait Tabarin et lui enlèverait sa femme. Il a déjà gagné la moitié du pari; mais ce n'est pas, j'aime à le croire pour l'honneur de la comédie, la plus difficile.

Après huit jours d'entr'acte, la toile se relève, et Tabarin se dispose à jouer une parade avec Francesquine qui va débuter. Le chevalier, cependant, n'a pas perdu ces huit jours. Œillades, soupirs, billets doux, cadeaux, il n'a rien négligé, et il se croit sûr de vaincre, car il a enfin obtenu un rendez-vous. Mais dans cet entretien tant attendu et si vivement désiré, Francesquine se moque de lui, comme Colombine de Cassandre. — Ah! ah! dit le chevalier piqué au vif, et qui tient d'ailleurs à ne point perdre son argent, elle me raille! Eh bien, si je ne puis l'avoir de son plein gré, je l'aurai malgré elle. Il lui tend un piége, et la fait enlever par ses laquais. Tabarin averti, et qui croit son amour trahi, veut courir après elle, l'arracher à son séducteur, et se venger du moins sur les coupables. Mais l'heure de la représentation est arrivée. Il faut qu'il joue, quoi qu'il en ait, et Mondor, qui tient à sa recette, fait saisir son acteur rebelle et le fait traîner sur la scène par des exempts. Le public est là qui s'impatiente, et qui veut se divertir pour son argent. Le rideau s'écarte. — Allons, Tabarin, c'est le moment de te signaler et de soutenir ta réputation. De l'esprit, de la verve, de la gaîté surtout! car le public veut rire. Il a payé pour cela. Ta femme, cependant, deviendra ce qu'il plaira au diable. Tu auras le droit de t'en inquiéter dans deux heures, mais pas une minute auparavant. Belle situation, sur ma parole, et qui serait d'un grand effet, si elle était aussi bien exécutée que bien conçue!

Non, il ne sera pas dit que l'insolence et la perfidie auront triomphé de l'amour! Tabarin a supris le secret de son ennemi. Il sait que Francesquine doit être amenée là, dans cette maison qui est à côté du théâtre, sur la place Dauphine, et où demeure aujourd'hui M. Lerebours. Comment s'y prend-il pour s'y glisser, pour y introduire Mlle Primerose, la sœur de cabaretier Pansarot, vieille fille qui veut absolument être aimée d'un gentilhomme? Comment parvient-il à substituer Primerose à Francesquine, et à s'évader avec celle-ci? C'est ce que je ne saurais expliquer, parce que je ne l'ai pas compris. Mais il faut bien que la chose se soit passée ainsi, puisque voilà Francesquine sur le théâtre, à côté de Tabarin triomphant, pendant que le chevalier fait sortir Primerose voilée de chez M. Lerebours, et recule épouvanté en découvrant sa conquête. Le chevalier a perdu son pari!

C'est quelque chose de bien froid et de bien usé que ces paris! On ne voit que cela, depuis vingt ans, sur tous les théâtres. Cependant, on ne doit pas conclure de cette observation que Tabarin ennuie son monde. Tout au contraire, il amuse au commencement, et il intéresse à la fin. Le public lui a fait un fort bon accueil, qui se renouvellera certainement chaque fois que Tabarin rallumera ses chandelles et remontera sur ses tréteaux. Les Parisiens du XIXe siècle lui accorderont

même une hospitalité plus magnifique que ceux du XVIIe, grâce au passeport que lui donné M. Alboize.

Et aussi, grâce aux mélodies et aux accompagnements de M. Georges Bousquet.

Nous ne dirons pas que la musique de M. G. Bousquet est bien faite, correctement écrite, ce serait un trop mince éloge. Elle est spirituelle, ce qui vaut mieux; toujours en scène, toujours en rapport avec l'action dramatique et la situation. Une partition comme celle de *Tabarin* prouve beaucoup de tact et d'intelligence. M. G. Bousquet a d'ailleurs une précieuse qualité : il n'est pas bruyant; il cherche l'effet dans les détails ingénieux, dans les traits d'orchestre habilement dessinés, plutôt que dans le fracas de la grosse caisse et le beuglement des trombones. Il intéresse son auditoire au lieu de l'assourdir.

Sa pensée mélodique n'a pas toujours une grande puissance, et manque quelquefois de nouveauté. En proclamant ses qualités, nous sommes obligé de reconnaître aussi ses défauts. Mais chacun a les siens, Qui peut tout avoir? dit La Fontaine. Il y a cependant, au second acte, un petit air fort original et fort piquant, que M. Grignon le père dit à merveille, et que le parterre a redemandé tout d'une voix. En cela, le parterre a fait preuve de goût, ce qui ne lui arrive pas toujours. Cet air prouve que la musique bouffe est la véritable vocation de M. G. Bousquet. Les couplets chantés par Petit-Pierre sont aussi très-bien tournés, mais ils rappellent un peu trop l'air d'entrée de Fleur-de-Marie dans *le Val d'Andorre*. Il y a au premier acte un bon quatuor, et un trio qui débute d'une manière très-distinguée. Nous sommes moins partisan de l'air : *Je suis Tabarin, le gai baladin*, etc., que d'autres le seront peut-être.

Chacun, dit-on, a son goût sur la terre,
Et le meilleur est celui que l'on a.

Mais nous n'avons garde de faire un reproche à M. G. Bousquet d'avoir cherché à satisfaire tous les goûts. C'était un moyen de réussir, et il a réussi.

Grâce aux obstacles matériels qui ont empêché ce compte-rendu de paraître il y a huit jours, nous sommes aujourd'hui beaucoup plus sûr de notre opinion, et nous pouvons louer M. G. Bousquet avec moins de réserve, car le public, à chaque représentation, a corroboré notre jugement. Le succès de M. G. Bousquet s'est confirmé, consolidé, étendu. Les applaudissements de l'auditoire augmentant le courage des chanteurs et animant leur verve, les beautés de la partition ont acquis plus de relief et plus d'éclat. On les sent mieux; on en jouit davantage. Depuis *Si j'étais roi*, aucun ouvrage nouveau n'avait été aussi bien accueilli au Théâtre-Lyrique et n'y avait produit autant effet, et nous félicitons cet établissement si utile, si nécessaire à l'art musical d'une bonne fortune qui le dédommagera de quelques tentatives moins heureuses. Cela lui prouvera d'ailleurs qu'un nom à faire offre parfois plus de chances, et doit inspirer autant de confiance qu'un nom tout fait; qu'on peut réussir à Paris sans arriver d'Italie; qu'enfin il n'est pas impossible d'être, tout à la fois, critique intelligent et habile compositeur.

M. Laurent joue et chante avec talent le rôle de Tabarin, et Mlle Renaud a de l'entrain et de la gaîté dans celui de Petit-Pierre. Nous avons déjà rendu justice à M. Grignon le père. La voix de Mlle Colson semble convenir à la tragédie lyrique, beaucoup plus qu'à la musique légère.

G. HÉQUET.

AUDITIONS MUSICALES.

SOCIÉTÉ SYMPHONIQUE.

Les concerts de cette saison prennent une allure plus grave que celle de l'année passée : des associations musicales se constituent à côté des anciennes Sociétés. Voici qu'en rivalité, ou plutôt en estimable émulation de celles des Concerts et de Sainte-Cécile, la Société symphonique a fait sa première exhibition en musique de nos grands maîtres, en attendant qu'elle fasse connaître les œuvres de nos compositeurs actuels, à des auditeurs qui ne demandent pas mieux que de se laisser faire, de se plaire à l'audition d'ouvrages nouveaux, sans exiger qu'ils soient signés de tel ou tel auteur en renom.

M. Farrenc qui a constitué la Société symphonique, l'a fait débuter, lundi passé, 20 décembre, par une belle symphonie en *si* bémol, composée pour les concerts de Salomon, à Londres, par Haydn. C'est de l'art plastique, tranquille, d'un style pur, élégant, mélodieux, riant, surtout l'adagio, qui a produit le plus grand effet.

Mlle Victorine Dietsch, qui débutait comme cantatrice de concert dans cette intéressante matinée musicale, a dit l'*Aria di chiesa*, de Stradella, et l'air de *la Fée aux Roses*. Ces deux morceaux, de styles si différents, réunissent toutes les difficultés du chant rétrospectif et moderne que Mlle Dietsch ne peut posséder ou vaincre encore. Cette jeune cantatrice s'est un peu trop pénétrée de ces deux vers de Corneille :

Mes pareils, à deux fois ne se font pas connaître,
Et pour leur coup d'essai veulent des coups de maître.

Sa voix n'est point suffisamment assise; elle a manqué d'ampleur dans l'air de Stradella, et de netteté, de précision, de *brio* dans les vocalises du second morceau.

Après cette jeune personne, il en est venu une autre d'un talent plus prononcé, possédant déjà une réputation de pianiste brillante, classique, Mlle Wilhelmine Clauss. Elle a joué le beau et chaleureux concerto en *sol* mineur de Mendelssohn avec une finesse et une délicatesse de style qui avaient à lutter contre la fougue du vigoureux orchestre qui semblait vouloir l'annuler. Du reste, dans le concert qu'elle va donner au commencement du mois de janvier, on pourra mieux encore la juger, ou plutôt l'applaudir dans toute sa force et sa liberté, dans tout le pur éclat de son talent.

MM. Lancien et Viault, jeunes violonistes, élèves d'Alard, notre virtuose national, ont dit d'une justesse et d'un ensemble parfait une symphonie concertante pour deux violons, qui a produit, ainsi que les deux interprètes, le meilleur effet.

La séance a été close par l'ouverture des *Deux Journées*, préface vigoureuse du chef-d'œuvre de Cherubini. Cette belle symphonie dramatique, quoique privée des deux trompettes écrites par le compositeur, a paru avoir toute la richesse d'instrumentation des ouvrages de nos jours; et l'orchestre, fort bien dirigé par M. Mas, l'a exécutée avec un ensemble, une fougue, une vigueur, qui lui ont valu de nombreux applaudissements.

Exécution des derniers quatuors de Beethoven, par MM. Maurin, Chevillard, Mas et Sabattier.

L'événement musical curieux, exceptionnel, l'événement-lion de la saison, que nous avons annoncé dans l'avant-dernier numéro de cette feuille, a eu lieu jeudi passé dans la salle Herz, c'est-à-dire l'audition de deux des six derniers quatuors de Beethoven, par MM. Maurin, Chevillard, Mas et Sabattier. Cette manifestation musicale opère un prodige : la fusion des opinions classiques et romantiques. Ces dernières œuvres du grand maître joignent au style le plus pur, le plus sévère, la fantaisie capricieuse du fantaisiste Hoffmann, la divagation si bien ordonnée de l'Arioste, le poëte fantastique par excellence. Ce qu'il y a de plus singulier en ceci, c'est que les gens du monde qui paraissent le moins aptes à comprendre cette musique, l'écoutent avec le plus vif plaisir. Ces auditions sont de plus pour les musiciens exercés à l'art d'écrire un cours de formes nouvelles et de rhythmes variés.

Ce n'était pas le tout de trouver bon nombre d'auditeurs portés à comprendre cette musique, il lui fallait des interprètes non moins dévoués et qui pussent la rendre intelligible, en faire saillir toutes les beautés. Ces traducteurs-virtuoses se sont trouvés : MM. Maurin, Chevillard, Mas et Sabattier ont étudié ce nouvel art, art hiéroglyphique pour les es-

prits stationnaires qui ne sont capables que d'une appréciation ou d'une admiration héréditaire ; et, par de nombreuses répétitions de ces dernières pensées d'un grand compositeur qui avait dit son dernier mot dans la forme classique et convenue, ils ont ouvert une nouvelle voie dans la science des sons. Ces quatuors, qui ont pour base le contrepoint le plus sévère et la fugue, ressemblent, par leurs mille mélodies, à une conversation complexe entre un premier et un second ténor, un baryton et une basse, représentés par le premier et le second violon, l'alto et le violoncelle. Ils dépassent de beaucoup l'étendue du quatuor classique et ne paraissent pas plus longs, tant l'oreille y est frappée, charmée à chaque instant de nouvelles péripéties. C'est un paradis perdu et retrouvé par le grand poëte musical qui préludait à cette transformation par la symphonie en *la*, celle en *ut* mineur, la *pastorale*, et celle avec chœurs.

Un public nombreux et distingué remplissait complétement la salle Herz, et ne manquera pas d'accourir aux séances suivantes pour compléter son initiation aux mystères de cet art nouveau.

Concert donné par M. Emile de Bailly.

M. Emile de Bailly joue de la contre-basse; il est élève de l'habile contre-bassiste de l'Opéra, M. Gouffé, et, de plus, il est soldat de la classe de 1852, prérogative guerrière dont il a voulu se débarrasser en donnant un concert sous les auspices de son professeur pour acheter, comme on dit vulgairement, un homme. Le jeune conscrit a ouvert la séance musicale, donnée pour le dispenser de marcher à la gloire, en vieux soldat musicien, habitué à affronter l'ennemi sur l'estrade de la publicité. Il a dit d'une bonne intonation, avec justesse et dextérité d'archet, un air varié pour la contre-basse, composé par son maître, et on l'a applaudi comme on félicite un jeune homme qui se tire bien de sa première affaire. MM. Guerreau, Casimir Ney, Klosé, Lefort, Lebouc, Mlles Charlotte de Malleville et Ney, artistes aimés du public, ont secondé le bénéficiaire dans son désir de ne pas être un héros, et ils auront réussi pour peu que le nombre des francs soit égal à celui des applaudissements qu'ils ont obtenus.

Société Sainte-Cécile.

Le deuxième concert donné par cette intéressante association d'artistes a été consacré entièrement à l'exécution d'œuvres nouvelles des compositeurs contemporains.

L'ouverture de concert qu'on a dite au commencement de la séance, est un morceau remarquable par la distinction des mélodies travaillées avec art, et par une vigoureuse instrumentation. Après cette belle ouverture de M. Stadfeld, est venue l'*Ode à sainte Cécile*, paroles de M. Nibelle et musique de M. Camille Saint-Saëns. Nous regrettons, vu l'âge du compositeur, d'être oblige de dire que cette scène, pour orchestre solo et chœurs, est un ouvrage estimable et raisonnable. A défaut de haute inspiration, d'éclair de génie, on aurait désiré que l'auteur montrât un peu d'élan, de fougue, fût-ce même quelques écarts incorrects qui décèlent en un jeune homme qu'il veut faire autrement que ses prédécesseurs, et qu'il y a en lui de l'avenir.

L'orchestre de M. Seghers a fort bien dit une nouvelle symphonie d'un jeune compositeur, M. Niels Gade. C'est encore une œuvre estimable arrivée sous le suffrage, disait-on, de Mendelssohn. Ce disciple de l'auteur de *Paulus* a déjà plus de réputation que d'invention. Cette symphonie offre un excellent travail harmonique et instrumental ; mais il n'y a rien de nouveau là dedans. Il faut le dire : les jeunes venus dans les arts commencent presque toujours par du vieux. On peut dire cependant que la symphonie en *la* mineur de M. Gade se distingue par une belle forme, un bon arrangement orchestral.

Faute d'orateurs dans la compagnie de M. Seghers pour dire en quelques mots qu'un obstacle quelconque empêchait le *Chant danois* de M. Wekerlin d'être exécuté, l'andante d'une symphonie de Mme la vicomtesse de Grandval a été pris pour le fragment de l'épopée lyrique de M. Lacombe, ou le *Chant danois* ; car le public des séances musicales se compose, en grande partie, de gens qui, comme le pacha Chahabaham, n'entendent jamais rien à un concert s'ils n'ent ont pas le programme en main, et qui sont tout déroutés si ce progamme est menteur ou interverti, comme tous les programmes de concerts et autres. Quoi qu'il en soit, le petit noyau de vrais connaisseurs a bientôt repris son discernement auditif, et a reconnu et applaudi le *faire* mélodique, frais, ingénieux, spirituel et logique en même temps de Mme de Granval, naguère Mlle de Reiset; et puis il n'a pas moins battu des mains aux fragments de la grande *épopée lyrique* de M. Louis Lacombe. Cette œuvre magistrale contient tous les effets grandioses d'une belle poésie versifiée et chantante par elle-même. Ce sont toutes les pompes de l'harmonie et de l'instrumentation unies à celles de l'image colorée, poétique du vers lyrique, sonore, et déjà musical avant de recevoir une seconde existence de la mélodie et de l'harmonie. La statue de Memnon, qui devient harmonieuse elle-même lorsqu'elle est frappée des rayons du soleil invoqué par les Egyptiens; les plaintes de la mer qui vient baigner les pieds de la statue aux divins murmures, tout cela est le beau idéal de l'art que M. Lacombe a saisi et peint en maître au moyen de la science des sons dont il possède tous les secrets. Ces fragments de son épopée musicale ont reçu d'unanimes applaudissements.

Deuxième concert de M. Vieuxtemps.

Les concerts du virtuose-lion, appelé Vieuxtemps, se composent de M. Vieuxtemps. *Moi!* pourrait-il dire, comme la Médée de Corneille, et ce serait assez, et comme il a redit son concerto en *ré* mineur dans ce second concert, nous renvoyons les curieux des effets produits par le roi des instruments, à notre compte rendu de la première exhibition du célèbre violoniste, dans le n° 51 de l'année 1852 de la *Gazette musicale*. Il est juste de dire cependant que, n'étant pas tourmenté cette fois par une chanterelle sifflante, il a été, dans cette seconde audition, comme un temps de verbe qu'on nomme plus-que-parfait. Les *tutti*, on peut dire la symphonie de ce beau concert, ont été mieux sentis, les nuances mieux observées que la première fois par l'orchestre, qui a reflété la verve, la chaleur, l'énergie du brillant soliste, et mérité une part des suffrages que ce dernier semble recevoir avec une noble habitude, et comme accoutumé à de pareils présents. Dans sa romance sans paroles, dans sa tarentelle, la chansonnette russe (Solovey), *le Rossignol*, mais surtout dans le *Mouvement perpétuel*, de Paganini, il a prouvé qu'il est chanteur fin, délié, délirant et violoniste au bras-archet infatigable, comme l'étaient les mains qui l'ont applaudi.

Dans ce même concert, Mme Brüning a chanté avec expression et art *Il Sospiro*, de Donizetti, et des chansons autrichiennes ; miss Kennedy, puissante harpiste irlandaise, à l'œil fier et au jeu ferme, énergique, a dit d'une façon brillante la *Danse des Fées*, de Parish-Alvars. M. Ascher, agréable pianiste de salon, a fait, comme de coutume, circonvolutionner ses *Hirondelles*, et il a répandu ses *Gouttes d'eau*, mélodie et danse espagnoles, aussi gracieuses à voir qu'à écouter, avec une charmante prodigalité qui semblait appeler le *bis*.... qui n'est pas venu !

Concert de M. Haberbier.

Un autre pianiste habile, brillant, novateur et déjà connu dans Paris, a donné un concert dans la salle Sainte-Cécile, le 27 décembre 1852. Si ce virtuose, qui a nom Haberbier, ne s'était pas posé tout d'abord en réformateur, en créateur d'une nouvelle méthode de piano, d'un nouveau doigter sur cet instrument, on se serait peut-être enquis des moyens employés par lui pour produire des effets de sonorité et de vélocité dont on ne peut lui contester le *brio* ; mais prétendre en quelque sorte que tout ce qu'on a fait sur le piano avant lui est comme non avenu, et s'écrier :

Je viens après mille ans, changer ces lois grossières.

c'est s'exposer à se faire ranger parmi les faux prophètes ; c'est vouloir prendre la place, parmi les professeurs de piano, que voulut se faire M. Marle dans l'enseignement de l'orthographe. Il a redit, dans son concert, l'ouverture de *Guillaume Tell* arrangée par Liszt et réarrangée par lui ; un prélude et une fugue de Bach ; un *rondo capricioso* de Mendelssohn ; *la Berceuse*, de Chopin ; *l'Invitation à la valse*, de Weber ; la sonate en *ut* dièze mineur, de Beethoven, genre de musique qu'il devrait s'interdire ; et enfin *le Saule*, romance, et le *Chant danois*, compositions sans importance qu'il dit en pianiste qui possède bien son clavier, et voilà tout.

Artistes et musique philanthropiques.

Dans un concert de bienfaisance patroné par Mme Firmin Didot, donné mercredi dernier dans la rue Taranne, Mlle Graever, la jeune pianiste hollandaise, au jeu gracieux, énergique et fini, a joué la fantaisie de Liszt sur *le Prophète* (les patineurs), puis un souvenir d'*Obéron*, de Voss, et le *Chant national des Croates*, par Blumenthal ; elle a été applaudie en artiste de talent qui s'associe généreusement à une action généreuse, et elle n'a pas été la seule, car la charmante Mme Gavaux-Sabatier a dit des romances nouvelles de cette voix fraîche, exercée et sympathique qui plaît au populaire comme à l'auditoire le plus distingué.

M. Jourdan, du théâtre de l'Opéra-Comique, a chanté d'un style classique et délicieux le bel air du *Joseph*, de Méhul, *Vainement Pharaon*, etc. MM. Lebouc, Shannon et Mlle Boilletot se sont associés de cœur et de talent à cet acte de bienfaisance.

HENRI BLANCHARD.

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE RELIGIEUSE.

Inauguration de la salle des concerts spirituels.

Frappée à mort par la révolution de 1830, l'œuvre de prédilection du célèbre Choron a laissé après elle de profonds regrets, et dans son genre tout spécial un vide immense que rien n'a pu combler encore. Depuis vingt ans, quelques artistes, consultant leur zèle plus que leurs forces, ont essayé à diverses reprises de ressusciter la haute pensée du maître. Tous ont dû bientôt reculer devant les énormes difficultés de l'entreprise. M. Croizier, ancien élève de Choron, sera-t-il plus heureux ? Les résultats qu'il a déjà obtenus permettent de le supposer.

Grâce aux courageux efforts de sa persévérance, aux sacrifices considérables qu'il a faits, M. Croizier est parvenu à fonder un nouveau conservatoire de musique religieuse sous le patronage de l'autorité ecclésiastique. Il ne s'agit pas ici d'un simple projet, d'une espérance vague : il y a des réalités palpables. Le local existe, dans la rue de Vaugirard, tout comme l'école de Choron. Les constructions sont là, debout, n'attendant que de jeunes hôtes. Déjà même, la salle des concerts spirituels, destinée sans doute aux futurs exercices des disciples, a ouvert ses portes. Jeudi dernier, à deux heures, a eu lieu l'inauguration solennelle de cette enceinte réservée à l'art sacré.

Avant la cérémonie de l'aspersion et de la bénédiction, M. le curé de Saint-Sulpice a développé avec talent, dans une allocution noble et chaleureuse, les avantages et l'incontestable utilité de cette fondation nouvelle, sous les rapports divers de la conservation de l'art religieux dans toute sa pureté, et de son influence morale et civilisatrice sur l'esprit du siècle. Puis le concert a commencé.

Si l'exécution a laissé çà et là quelque prise à la critique, ce n'est pas que M. Croizier n'eût choisi en général de bons interprètes. Loin de là. M. Leprévost, de Saint-Roch, est le chef des chœurs et tient l'orgue d'accompagnement ; M. Bizot est le maître de chant ; les choristes sont recrutés parmi les plus expérimentés ; enfin, l'orchestre, composé d'exécutants distingués, est dirigé par M. Deloffre, jeune artiste d'un vrai mérite. Seulement, il n'y avait eu que trop peu de répétions. De là impossibilité d'obtenir un ensemble et une netteté irréprochables. Quoi qu'il en soit, l'effet de la séance a été favorable et a fort bien secondé l'appel éloquent que le curé de Saint-Sulpice avait fait à la générosité libérale des mécènes de l'art.

Alexis Dupond, dont la voix se conserve fraîche et pure à l'ombre du sanctuaire, comme le lis virginal sur l'autel, a parfaitement chanté un gracieux *O salutaris*, lequel n'est pas et ne peut pas être du *treizième* siècle, n'en déplaise à la science du programme ; puis aussi un *Jesu me* de Righini, de moitié avec Mlle Clémentine Bernard. Cette jeune cantatrice a encore de notables efforts à faire pour douer son organe de toutes les qualités désirables. M. Soros, encore peu expérimenté, a dit le solo de la cantate d'inauguration, composée par M. Croizier. Comme toutes les œuvres de circonstance, cette cantate n'a guère que le mérite de l'improvisation et de l'à-propos.

Mlle de Rupplin a rendu avec goût plusieurs fragments de la première partie de *la Création*, d'Haydn. MM. Bouché, du Théâtre-Lyrique, et Lejeune, ont aussi contribué à cette exécution, qui a relevé par sa vivacité ce que la première moitié du concert avait en de languissant. A ce propos, nous invitons M. Croizier à jeter plus de contrastes dans les programmes de ses concerts prochains. Trois ou quatre morceaux de suite, dans un style langoureux, chantés tendrement et amoureusement, affadissent bien vite l'oreille. N'y aurait-il pas moyen aussi de substituer, ou du moins d'adjoindre à l'accompagnement du petit orgue, le quatuor des instruments à cordes, qui lui donneraient plus de précision et de variété ? Ne serait-il pas à désirer encore que la musique fût moins connue du public ? Il existe quantité de bonnes compositions sacrées tout à fait ignorées ; et nous avons de magnifiques oratorios anciens et modernes, par exemple, la grande *Passion*, de Bach, et l'*Élie*, de Mendelssohn, dont Paris n'a pas la moindre idée. Pourquoi ne pas exploiter cette mine toute neuve ?

C'est avec de pareils choix, qui sortent du répertoire vulgaire, que M. Croizier pourra faire comprendre aux plus récalcitrants la nécessité d'une institution toute spéciale. Force sera de convenir alors qu'en nul autre endroit on n'a l'occasion de connaître ces chefs-d'œuvre. M. Croizier nous pardonnera de lui présenter ainsi nos conseils en compagnie des encouragements que méritent sa ferveur et la grande portée de son entreprise. Les sympathies du clergé lui sont acquises déjà. Le gouvernement, il le faut espérer, lui viendra aussi en aide, et fera pour son œuvre naissante ce que que la Restauration fit pour Choron. Nul doute que, s'ils trouvent en haut lieu bienveillance et appui, ces premiers essais ne prennent bientôt un développement rapide et ne produisent de précieux résultats. Le moindre serait de fournir abondamment aux églises de France ce dont elles sont trop souvent dépourvues, des choristes bien disciplinés, bons musiciens, dressés à la véritable intelligence et à la saine exécution du chant sacré. Ce serait tout simplement la résurrection, tant souhaitée, des anciennes maîtrises, avec un avantage de plus, celui de la centralisation et par conséquent de l'uniformité de doctrine et d'enseignement. Que de bonnes choses dans une seule !

MAURICE BOURGES.

La Revue et Gazette musicale continuera d'être dans l'année qui commence ce qu'elle a toujours été depuis son origine, et ses vingt années d'existence la dispensent de tout programme, de toute profession de foi.

A l'honneur d'avoir fondé la presse musicale en France, elle joint celui d'en avoir toujours occupé le premier rang. Elle fait marcher de front l'histoire contemporaine de la musique, dont elle ne néglige aucun détail, et son histoire ancienne, dont elle examine, approfondit, éclaire toutes les questions. De là vient que les artistes, les savants et les gens du monde trouvent dans sa lecture un égal intérêt.

Ce n'est pas seulement en Europe que *la Revue et Gazette musicale* est connue et estimée : elle compte des abonnés dans toutes les parties du monde, partout où il existe un artiste ou un amateur. Ses cor-

respondances ne cessent de s'étendre et de devenir plus que jamais actives.

Tous les journaux qui se publient soit en France, soit à l'étranger, empruntent à *la Revue et Gazette musicale* ses nouvelles, ses jugements, ses théories, et c'est le plus bel hommage qu'ils puissent lui rendre; c'est la meilleure preuve de la confiance générale en ses lumières, son exactitude et son impartialité.

Nos abonnés recevront régulièrement, avec le dernier numéro de chaque mois, un morceau de musique d'une importance réelle. Le premier morceau que nous publierons sera une nouvelle composition d'Emile Prudent, et voici, en outre, les primes que nous offrons cette année à nos abonnés, anciens et nouveaux, et qui sont à leur disposition, dans nos bureaux, soit en prenant, soit en renouvelant leur abonnement :

1° ALBUM DE CHANT, par *T. Labarre*, contenant six romances : — Nina. — Les Prés sont fleuris. — Le Petit pied de ma voisine. — La belle Marie. — Vous qui parlez d'amour. — Je serai là, toujours!

2° ALBUM DE DANSE PAR MUSARD, contenant son répertoire des bals de l'Opéra de cet hiver : — Quadrille sur Moïse. — Quadrille LES DAMES DE LA HALLE. — Polka russe, LES CHEVALIERS GARDES. — Polka, STEEPLE CHASE. — Polka-mazurka, ALMA. — Schottisch, L'ONCLE TOM. — Redowa, LA BERGÈRE DES ALPES.

3° ALBUM DE PIANO, contenant : Joyous-Galopp, par *Gerville*. — Idylle, par *Méreaux*. — Tarentelle, par *Léopold de Meyer*. — Romance sans paroles, par *H. Rosellen*. — Te reverrai-je? pensée, par *Ch. Voss*. — Chanson polonaise, par *Ed. Wolff*

ÉPHÉMÉRIDES MUSICALES.

1er janvier 1715. DOMINIQUE SCARLATTI (fils de l'illustre Alex. Scarlatti) est nommé maître de chapelle à Saint-Pierre du Vatican, en remplacement de Th. Baj. (Mort le 22 décembre 1714.)

2 — 1764. Première représentation de l'opéra *le Sorcier* à la Comédie Italienne (Opéra-Comique) de Paris; un des chefs-d'œuvre de PHILIDOR.

3 — 1786. Naissance de Jean-Chrétien FRÉDÉRIC SCHNEIDER à Waltersdorf, en Bohême; organiste distingué et compositeur surtout célèbre par ses beaux oratorios.

4 — 1720. Naissance de Jean-Frédéric AGRICOLA à Dobitschen (Gotha), compositeur au service du roi Frédéric II de Prusse; il épousa la célèbre cantatrice MOLTENI (élève de Porpora).

5 — 1830. Mort de Sigismond Otto, baron de PRAUN, âgé de dix-neuf ans, à Cracovie. Ce violoniste, célèbre dès son enfance, était élève de Mayseder.

6 — 1831. Mort de RODOLPHE KREUTZER à Genève; célèbre compositeur et violoniste; un des fondateurs de l'école française du violon au Conservatoire de Paris.

7 — 1812. Naissance de Sigismond THALBERG à Genève; un des plus grands pianistes de l'époque actuelle; fondateur d'une nouvelle école.

8 — 1705. L'illustre HAENDEL fait exécuter avec succès son premier opéra, *Almira*, à Hambourg.

TH. PARMENTIER.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, *Lucie de Lammermoor* et *Orfa*.

*** *Les Huguenots* ont été donnés lundi dernier : la représentation était fort belle. Roger a supérieurement joué et chanté le rôle de Raoul, Mlle Poinsot a aussi produit beaucoup d'effet dans celui de Valentine.

*** *Le Rossignol* et *Orfa* ont composé les spectacles de mercredi et de vendredi.

*** S. M. l'Empereur assistait à la première représentation du ballet nouveau.

*** En parlant de la brillante représentation du *Juif errant*, donnée l'autre semaine, nous devions ajouter que Massol avait repris son rôle d'Ahasvérus, et que jamais il ne l'avait rendu avec une voix plus belle et plus sonore.

*** C'est aussi Massol qui doit chanter le rôle d'Ashton dans *Lucie*.

*** La traduction française de *Luisa Miller* sera représentée dans la première quinzaine de ce mois.

*** *Marco Spada* a été joué trois fois dans la semaine dernière. Chaque représentation a confirmé le succès de l'ouvrage et de la jeune cantatrice, Mlle Caroline Duprez.

*** *Luisa Miller* a repris place jeudi dernier sur l'affiche du Théâtre-Italien. Sophie Cruvelli et Bettini se sont distingués dans cette représentation, par la vigueur de leur expression musicale et dramatique. L'ensemble était d'ailleurs fort satisfaisant.

*** Aujourd'hui dimanche, au Théâtre-Italien, *Luisa Miller*, accompagnée d'un intermède musical.

*** Un nouvel abonnement de 58 représentations assurées est ouvert au Théâtre-Italien, du 1er janvier au 15 mai 1853, à des conditions fort avantageuses. On annonce pour bientôt : *Don Giovani*, de Mozart; *le Bravo*, de Mercadante; *Ernani*, de Verdi, etc., etc.

*** On annonce au Théâtre-Lyrique la reprise prochaine du *Roi d'Yvetot*, musique d'Adolphe Adam.

*** Nous ne pouvons que constater le succès de *Faridondaine*, grand ouvrage représenté jeudi au théâtre de la Porte-Saint-Martin. Tout a été applaudi, pièce, musique et cantatrice. A dimanche prochain les détails.

*** Appelés, ainsi que Vivier, aux fêtes de Compiègne, Roger et Mlle La Grua avaient été invités à chanter le délicieux duo du *Juif errant*, au quatrième acte. Ces deux artistes ont dit de plus *Mira la bianca luna*, de Rossini : Roger a chanté encore *Page, écuyer et capitaine*, de Membrée, accompagné par l'auteur, et Mlle La Grua des variations allemandes. Vivier a joué une sérénade de Schubert et une chasse; on sait que le lendemain lundi, il est resté seul chargé de remplir la soirée.

*** Mme Viardot va se rendre à Saint-Pétersbourg, où elle est engagée pour chanter le rôle de Fidès dans *le Prophète*.

*** Mme Rossi-Caccia vient de partir pour Lisbonne.

*** Un public d'élite, dans lequel on comptait Meyerbeer, Berlioz, Auber, Halévy, Ambroise Thomas, plusieurs officiers supérieurs, et un grand nombre d'illustrations de la noblesse et de la littérature, assistait jeudi dernier à une intéressante séance dans la salle de M. Adolphe Sax. Il s'agissait d'entendre et de juger la musique-modèle organisée par les soins de l'habile fa teur, pour le régiment des guides. Neuf morceaux, dans différents caractères, ont été exécutés aux applaudissements de l'assemblée ; parmi ceux qui ont produit le plus d'effet, on peut citer l'ouverture de *Zampa*, un *pas redoublé* et deux fantaisies sur le *Domino* et *Zanetta*. Cette brillante épreuve fait le plus grand honneur à M Sax, tant pour le choix et la combinaison des instruments, que pour le talent d'exécution des virtuoses ; il est vrai que la plupart ont été recrutés parmi les plus habiles solistes de la capitale, et qu'Arban est revenu tout exprès de Londres. Quant à la musique, elle réunit à l'éclat des plus vigoureuses fanfares les timbres variés et la délicatesse de nuances des meilleurs orchestres de symphonie; on ne saurait rien imaginer de plus splendide et de plus parfait. M. Sax, a reçu les félicitations de son illustre auditoire, notamment de M. Meyerbeer et de M. Fleury, colonel du régiment des guides. Hier, samedi, la musique modèle a dû se faire entendre à la cour, en présence de l'Empereur, et il n'y a pas de doute que cette audition n'ait été l'occasion d'un éclatant triomphe pour M. Sax, pour ses instruments et pour ses artistes.

*** L'assemblée générale de l'Association des artistes musiciens aura lieu dans le courant de ce mois.

*** Le voyage d'Emile Prudent est une suite de triomphes. Le grand artiste est allé de la Rochelle à Niort, à Rochefort, pour revenir bientôt à Bordeaux. Après le concert donné le 27 à la Rochelle, les dames sont venues en masse chercher Emile Prudent dans le foyer, et l'ont ramené au piano, où il a été presque forcé de recommencer la soirée. Léopold Amat, son compagnon de voyage, est aussi l'associé de tous ses succès, auxquels il contribue par son talent plein de charme.

*** Ferdinand Hiller, de retour à Paris, se propose de donner trois séances dans la salle Sax, d'y jouer plusieurs de ses compositions gravées et inédites, d'improviser sur le piano, et de faire entendre un choix de compositions classiques de Bach, Haendel, Mozart, les dernières sonates (les 109, 110 et 110) de Beethoven, etc. Le produit de ces concerts sera versé dans la casse de l'Association des musiciens.

*** Vieuxtemps donnera son troisième concert le samedi 8 janvier, et le grand artiste se fera entendre cinq fois. Voici les morceaux qu'il jouera : *le Trille du Diable*, de Tartini; le *Perpetuum mobile*, de Paganini, et de sa propre composition *Solovey*, chanson russe; une fantaisie sur *I Lombardi*, et sa fameuse *Yankee doodle*, souvenirs d'Amérique.

*** Le concert de Mlle Wilhelmine Clauss est toujours fixé à mardi, 11 janvier, et aura lieu dans la salle Herz.

*** Le deuxième concert de la Société symphonique aura lieu, salle Herz, le vendredi 14 janvier. On y entendra une symphonie de Mme L. Farrenc; le concerto en *mi* bémol de Beethoven, exécuté sur le piano par

Mlle Louise Salomon, l'une des élèves les plus distinguées de Mme Farrenc; le concerto en *si* mineur, de Viotti, exécuté sur le violon par M. Pazetti, élève de M. Alard; enfin, l'orchestre exécutera la belle ouverture de *Roméo et Juliette*, par Steibelt, qui n'a point été jouée à Paris depuis près d'un demi-siècle. Plusieurs morceaux de chant compléteront le programme.

*** Mlle Celine Domeny a mis en musique la pièce de vers composée par M. Arsène Houssaye pour la représentation solennelle du Théâtre-Français. S. M. l'Empereur a bien voulu permettre que cette œuvre fût publiée sous son patronage.

*** Sivori donnera son concert le 12 de ce mois. Il y jouera un concerto de Paganini tout entier, une fantaisie sur *Lucie* et *le Carnaval de Cuba*, de sa composition.

*** Mlle Rosa Kastner, l'excellente pianiste, dont nous avons déjà constaté les succès, vient d'arriver à Paris.

*** M. Gouffé a fait entendre à son dernier concert un concertino de contre-basse de sa composition; nous nous empresssons d'annoncer que cette œuvre est publiée.

*** X. Boisselot est à Paris.

*** Le jour de Noël, on a exécuté à la chapelle du collége de Vaugirard un très-beau salut en musique. La partie du chant, sous la direction de M. Schlosser, a été interprétée des élèves de l'établissement. L'orchestre était composé par les artistes de Paris les plus aimés; l'orgue était tenu par M. Hess, qui s'est acquitté de sa partie avec une habileté remarquée par tout l'auditoire.

*** M. Théodore Gouvy donnera, le lundi 10 janvier, à 8 heures du soir, dans la salle Herz, un concert instrumental, où l'on exécutera une symphonie nouvelle et quelques autres morceaux de sa composition. — M. Seghers conduira l'orchestre de la Société Sainte-Cécile. Notre prochain numéro donnera les détails du programme.

*** On a exécuté à Saint-Roch, le jour de Noël, plusieurs morceaux du bel oratorio que Le Sueur a composé expressément pour cette fête. Comme toujours cette musique mélodieuse a profondément ému les assistants, et Alexis Dupond a chanté d'une manière remarquable un air et *la Veillée de David*, offertoire.

*** Le Tribunal de commerce de la Seine vient de rendre un jugement dans un sens tout à fait contraire à celui du tribunal de Lyon, rapporté dernièrement dans ce journal, sur la question de la propriété musicale, et relativement au droit de chanter des romances, chansons et chansonnettes.

*** Le discours prononcé par Georges Hainl, pour sa réception à l'Académie de Lyon, n'est pas seulement une harangue de cérémonie : c'est un morceau qui présente un double intérêt, historique et théorique. Nous y reviendrons prochainement et nous en ferons connaître des fragments à nos lecteurs.

*** Le samedi soir 8 janvier, le Jardin-d'Hiver sera le théâtre d'une des fêtes les plus brillantes qu'il soit possible d'organiser. La décoration, déjà si belle de ce jardin, présentera un aspect absolument nouveau. A la clarté splendide de 6,000 bougies et becs de gaz, la lumière jaillira d'un énorme bouquet transparent représentant des fruits exotiques et des fleurs d'Amérique et d'Asie. Un orchestre composé d'excellents artistes exécutera, sous la direction de Dufrêne, la musique du répertoire des plus célèbres compositeurs français et allemands; elle achèvera d'entraîner les sympathies du public en intéressant sa générosité. On trouve des billets de ce bal de bienfaisance, donné par l'association des artistes peintres, chez M. Lasalle, trésorier de l'œuvre, rue de Bondi, 68, et au magasin de la Loterie des lettres et des arts, boulevart Poissonnière, 18.

*** Sous le titre d'*Album des femmes*, Mme Launer-Manera publie un recueil où son double talent de poëte et de musicienne se développe avec avantage et succès.

*** Mme Weiss, la célèbre directrice de ballets d'enfants, vient de mourir subitement à Vienne, le 18 décembre.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Rouen*, 26 décembre. — La fête de Noël a été célébrée avec une grande pompe religieuse, et, à la métropole, on a exécuté la messe en musique de M. Charles Vervoitte.—Cette œuvre, qui a produit à Paris une grande sensation lors de son exécution à la fête patronale de Saint-Roch, a obtenu dans notre ville le suffrage de tous les amis de l'art musical qui s'étaient donné rendez-vous pour entendre cette remarquable compostion. La foule avait envahi dès neuf heures l'immense vaisseau de la cathédrale. — Le ténor, M. Jollois, chargé d'interpréter les solos, a ravi toute l'assemblée par le charme et l'éclat de sa voix.

*** *Bordeaux*. — C'est mercredi 14 décembre qu'a eu lieu le concert de M. Dufau, dans l'élégant foyer de la salle Franklin. Nos meilleurs artistes, parmi lesquels se trouvaient Mme Didot, M. Forgues, M. Baudoin et M. Sarreau, avaient prêté leur précieux concours à M. Dufau, qui a enlevé son auditoire en exécutant plusieurs de ses compositions nouvelles, Une jeune fille, gracieuse et charmante, lauréat du Conservatoire, Mlle Sarah Danhauser, a obtenu dans cette soirée un beau et légitime succès; elle a dit surtout l'air du *Juif errant*: *Marche!* et l'air de la bénédiction du *Prophète*, avec une puissance de sentiment, une âme et une vérité d'expression qui ont soulevé à plusieurs reprises les applaudissements de la salle entière. Mlle Sarah Danhauser possède un véritable talent dramatique, plein d'inspiration, à qui il ne manque que l'habitude de la scène pour se développer et grandir. Que cette jeune fille aborde donc le théâtre sans crainte, et nous lui prédisons, avec du travail, un bel avenir. La voix de Mlle Sarah Danhauser est belle, bien posée, franche d'émission; les notes basses ne manquent pas d'une certaine puissance, et les notes élevées sont superbes. De plus, chose bien rare par le temps qui court, la voix de Mlle Danhauser est d'une justesse irréprochable. Avec de telles qualités, on ne peut que réussir partout.

*** *Marseille*. — Mme Charton Demeur continue à briller sur le théâtre de cette ville et à y déployer un talent de premier ordre dans les chefs-d'œuvre de Meyerbeer et d'Halévy.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Genève*. — Notre opéra commence à jouir de quelque faveur depuis l'engagement de Mlle Preti. Le répertoire se compose principalement de : *Mousquetaires de la Reine*, d'Halévy; du *Caïd*, de M. A. Thomas; de *Lucie* et de *Giralda*, d'Ad. Adam.

*** *Berlin*. — *Olympie*, de Spontini, a été représentée à l'occasion de l'arrivée de l'empereur d'Autriche, avec toute la pompe que cet ouvrage comporte. Toute la salle avait été retenue par le roi, qui a envoyé des invitations pour cette représentation, aux généraux, aux hauts employés et à toute l'aristocratie de Berlin. Le second rang des loges était destiné aux officiers de la garnison, et la galerie aux soldats de la garde.

— *Les Huguenots* avaient attiré la foule comme toujours au Théâtre-Royal; Mmes Wagner (Valentine) et Herrenberg (la princesse), ainsi que M. Formes (Marcel), ont été rappelés au deuxième, quatrième et cinquième acte. — La Société italienne est partie pour Bruxelles, où elle se propose de donner des représentations au Théâtre-Royal; Mme Fodor se rend à Paris.

*** *Vienne*. — *Indra*, opéra nouveau de M. de Flotow, vient de faire enfin son apparition au Théâtre-Impérial-et-Royal. A la première représentation l'auteur a été rappelé dix fois et six fois à la seconde, Cette distinction étant devenue rare dans les derniers temps, peut servir, jusqu'à un certain point, à donner la mesure du succès que vient d'obtenir la nouvelle partition de M. de Flotow. Le libretto, qui est de M. de Puttlitz, offre des situations dramatiques et musicales; le sujet est tiré de la vie de Camoens. La partition ne compte pas moins de trente-trois numéros, sur lesquels cinq ont été bissés avec de bruyantes acclamations. Les principaux rôles ont été parfaitement rendus par Mmes Ney et Wildauer et MM. Ander, Erl et Staudigl. Ces artistes ont eu fréquemment les honneurs du rappel, lors de la première représention.

*** *Pesth*. — Le succès des *Huguenots* a décidé le directeur du Théâtre-National à faire représenter le chef-d'œuvre de Meyerbeer de deux jours l'un.

*** *Amsterdam*, 22 décembre. — La troupe italienne poursuit le cours de ses succès avec Mlle Persiani, Tamburini, Gardoni et Rossi, que l'on désigne comme le premier bouffe d'Italie. On espère que ces quatre artistes resteront longtemps encore. — Jacques Franco Mendès, le célèbre violoncelliste et compositeur, donnera, le mois prochain, un grand concert, dans lequel il fera entendre plusieurs de ses compositions, entre autres, son grand concert dédié au roi, et sa seconde symphonie à grand orchestre, qui sera exécutée sous sa direction.

*** *Hanôvre*. — L'éminent violoniste M. Joachim vient d'être nommé chef d'orchestre au Théâtre-Royal, en remplacement de M. Hellmesberger.

*** *Stockholm*. — *Le Prophète* continue à attirer et à électriser la foule : la mise en scène est magnifique. Le chef-d'œuvre de Meyerbeer a été donné *onze* fois de suite, chose inouïe dans notre petite capitale, et chaque fois, la salle était comble. Le 1er décembre, jour anniversaire de la naissance du roi, la salle était resplendissante de lumière; l'hymne populaire: *Bevare Gud var Kung* (que Dieu protége le roi) a été chanté par toute l'assistance.

*** *Boston*. — Une statue en bronze doit être érigée à Beethoven dans la grande halle de musique. L'exécution de ce monument a été confiée au sculpteur américain, M. Crawford. Dans cette même ville un dilettante d'un vrai talent, M. Taylor, a entrepris d'écrire la biographie de Beethoven. Dans le courant de l'été dernier M. Taylor a visité toute l'Allemagne, uniquement dans le but de recueillir des renseignements.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

Chez BRANDUS et Cie, 103, rue Richelieu,

ALBUM MUSARD

COMPOSANT LE RÉPERTOIRE DES BALS DE L'OPÉRA POUR 1853

Quadrille sur MOISE.
Quadrille LES DAMES DE LA HALLE.
Polka russe LES CHEVALIERS GARDES.
Polka STEEPLE-CHASE.
Polka-mazurka ALMA.
Schottisch L'ONCLE TOM.
Valse NEW-YORK.
Redowa LA BERGÈRE DES ALPES.

Reliure riche, prix net, 12 fr.

PARIS. - IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

20e Année. | No 2. | 9 Janvier 1853.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, ET POUR TOUTE LA SUISSE. Chez M. Ed. de la Flèchière, 191, rue du Terraillet.
Bruxelles. Delfie Tomson, 15, rue des Dominicains.
Londres. S'adresser à M. Davison (Wessel et Cie), 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Maison Brandus, perspective Nevski.
Berlin. Schlesinger, 34, u.d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.

Prix de l'abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Revue théâtrale, *le Prophète*, à Florence; reprise de *Lucie*, à Paris; *Il Proscritto*; Cavallini; *la Faridondaine*. — Théâtre-Lyrique, reprise du *Roi d'Yvetot*, par **G. Héquet**. — Albums de 1853, par **Henri Blanchard**. — Études pratique de style, de **Stéphen de la Madelaine**. — Nécrologie, Rigel et Conrad Berg. — Correspondance, Berlin. — Nouvelles et annonces.

REVUE THÉATRALE.

Le PROPHÈTE à Florence. — Reprise de LUCIE à Paris. — IL PROSCRITTO. — Cavallini. — La FARIDONDAINE.

C'est un grand événement et un grand succès que nous avons à annoncer. Il était dit que *le Prophète* réussirait partout, même en Italie, et que dès son début il s'y établirait avec autant d'éclat, d'autorité, de puissance qu'à Paris. A Florence, la saison d'hiver vient d'être inaugurée par la première représentation du chef-d'œuvre de Meyerbeer, et jamais le beau théâtre de la Pergola n'avait vu de soirée plus magnifique. Nous avons entre les mains quatre lettres qui, dans des termes différents, disent toute la même chose. L'une des quatre commence ainsi :

« *Furore, furore, furore* ! » D'après cela, jugez du reste. Notre correspondant n'épargne pas les détails : il nous apprend que tous les chœurs du premier acte ont enthousiasmé le public ; que le duettino de Fidès et de Berthe a été chaleureusement applaudi ; qu'au second acte, l'air de la bénédiction ne l'a pas été moins, et qu'il a fallu répéter la romance du ténor ; qu'au troisième, le trio et l'hymne final ont enlevé les suffrages ; que le quatrième tout entier a produit un effet tel que non-seulement les artistes, mais après eux les choristes ont été rappelés ; qu'enfin au cinquième, tous les morceaux, notamment le trio et le *brindisi*, ont transporté l'assemblée, de telle sorte que les rappels ne pouvaient plus être comptés.

La seconde représentation a encore surpassé la première. Les bravos couvraient chaque morceau, presque chaque phrase. Le pas des patineurs a dû être exécuté une seconde fois. Le public voulait aussi que l'on recommençât le final du quatrième acte et le trio du cinquième, mais la fatigue des chanteurs ne l'a pas permis.

Qui croirait que vingt jours ont suffi à l'habile directeur, Pietro Romani, pour monter un tel ouvrage ? Et à Florence, le directeur ne se mêle pas seulement d'administration ; il s'occupe de tout, règle tout, la musique, les costumes, les machines et jusqu'aux feux d'artifice ; il est de plus metteur en scène ; il enseigne aux choristes à chanter, aux comparses à marcher. L'orchestre de la Pergola avait reçu des renforts, et les choristes, hommes, femmes et enfants, n'étaient pas moins de 84.

Disons pourtant que Pietro Romani a trouvé dans Mme Ungher-Sabatier un auxiliaire bien utile. Cette éminente artiste, dont les conseils sont si précieux, a pris sous sa tutelle la Sanchioli, qui a joué et chanté admirablement le rôle de Fidès ; Octave, le ténor français, remplit avec beaucoup de talent celui de Jean de Leyde. Les autres rôles sont aussi interprétés par d'excellents artistes.

C'est donc un des succès les plus vrais, les plus légitimes que celui du *Prophète* à Florence. Quelques coupures ont été faites pour que l'ouvrage ne durât pas au-delà du temps nécessaire. La mise en scène, très-remarquable pour le pays, ne semblerait peut-être pas Sasplendide à un spectateur venu de Paris ou de Berlin ; mais, comme le dit une autre lettre : « Pour être simplement reliés, Homère et Goethe en sont-ils moins admirables ? » Le fait est que le public de Florence admire très-sincèrement et qu'il montre une rare intelligence musicale. « *La bella cosa!* » s'écrie-t-on dans toute la salle, après la grande scène du quatrième acte. Ce qu'il y a de certain encore, c'est que *Robert-le-Diable* et les *Huguenots* n'avaient pas triomphé si vite ni si complétement en Italie que le *Prophète*. De jour en jour, les deux premiers ouvrages gagnent du terrain, et la venue du troisième va encore hâter leur progrès.

Tandis que *le Prophète* réussissait à Florence, l'Académie impériale de musique reprenait à Paris *Lucie de Lammermoor*, avec Roger et Massol dans les rôles d'Edgard et d'Asthon. Il n'était pas difficile de prédire le sort de cette reprise. Roger possède au plus haut degré les qualités essentielles du rôle d'Edgard. Il en a la physionomie passionnée et mélancolique, il en a le geste et l'accent. Dans le final du second acte, dans la grande scène du quatrième, son expression a été admirable. La belle voix de Massol ne l'a pas moins bien servi dans un rôle important, quoique placé en seconde ligne. Le personnage de Lucie n'est pas celui qui convient le mieux à Mme Laborde, qui s'y montre pourtant ce qu'elle est toujours, cantatrice habile et exercée.

Au Théâtre-Italien, l'*Ernani*, de Verdi, s'est pour la seconde fois changé en *Il Proscritto*, car c'est sous ce titre qu'il nous est apparu pour la première fois, au mois de janvier 1846. Le poëte français, le père d'*Ernani*, ne voulait pas alors permettre à son héros de parler italien. Aujourd'hui, la permission serait peut-être accordée, mais il faudrait payer un droit assez fort pour l'obtenir. Mieux vaut donc s'en passer, et voilà pourquoi le seigneur Ernani s'est derechef transformé en Oldrado, Charles-Quint en Andrea Ritti, Silva en Zeno, dona Sol en Elvira. Qu'importent les noms, le pays, le costume ? Au fond, la pièce est toujours la même, et la musique aussi. Le rôle d'Elvira ou de dona Sol est un des plus favorables au talent de Sophie Cruvelli. Elle a débuté chez nous par ce rôle ; elle y a produit un grand effet dès le premier jour, et elle s'y est maintenue avec une constante supériorité. Dans le rôle d'Oldrado ou d'Ernani, Calzolari rappelle Firmin, qui le

jouait au Théâtre-Français, par la taille et la tournure; il le chante délicieusement. Belletti est excellent dans le rôle de Zeno ou de Silva. Giacomo Arnaud, que nous ne connaissions pas encore, s'est montré avec succès dans celui d'Andrea Ritti. Sa figure est belle, sa voix est bonne, et il la conduit avec talent. Toute la représentation a bien marché : les artistes étaient en verve, et le public s'échauffait à leur exemple.

Dimanche dernier, sur le même théâtre, Cavallini, le célèbre clarinettiste, est venu se faire entendre et applaudir. Il a joué deux morceaux, dans l'un desquels dominaient des motifs de *Guillaume Tell*, avec une habileté sans égale. Ce n'est plus la clarinette, mais un instrument que l'artiste invente et façonne à son usage, et dont il fait quelque chose de prodigieux.

Du Théâtre-Italien à celui de la Porte Saint-Martin, la distance est grande; cependant il faut la franchir sans hésiter, si l'on veut savoir ce que c'est que l'ouvrage nouveau qui s'y donne depuis quelques jours, sous ce titre singulier : *la Faridondaine*. L'histoire d'une cantatrice célèbre qui perdit subitement sa voix au milieu de ses triomphes, en a, dit-on, fourni l'idée première. Mme Hébert-Massy témoigna le désir de jouer le rôle de la cantatrice, et séance tenante, la pièce fut demandée aux auteurs, la musique promise par Adolphe Adam. Chose promise, chose due, et Adolphe Adam a tenu sa promesse, en s'adjoignant pour collaborateur l'habile chef du théâtre. L'ouverture, l'air de la Fauvette, ainsi que tous les mélodrames de *la Faridondaine*, ont pour auteur M. de Groote : le reste est d'Adolphe Adam, et dans ce reste, il y a les scènes du café chantant, des musiciens ambulants; il y a les chansons de carrefour, notées sur des paroles de la plus bouffonne excentricité. Le succès de l'ouvrage est surtout dans cette part d'une inspiration féconde et originale, qui suffit à plusieurs genres, à plusieurs théâtres à la fois. La cantatrice, Mme Hébert-Massy, ne se repentira pas non plus d'avoir obtenu ce qu'elle désirait, un rôle comme il n'en existait pas encore, et qui lui a valu des bravos, comme elle en a mérité souvent.

R.

THÉATRE-LYRIQUE.

REPRISE DU *ROI D'YVETOT*.

Cette agréable partition a plus de dix ans. Elle fut exécutée pour la première fois en octobre 1842, à l'Opéra-Comique. Bien entendu, M. Chollet y occupait alors la première place, et la pièce avait été faite pour lui. A côté de lui figuraient Mlle Darcier, Audran, Mocker, Grard, et Mlle Rouvroy, qui débutait alors, ou à peu près, mais qui est aujourd'hui *prima donna*, et ne daignerait probablement pas jouer à présent le rôle qu'elle a créé. L'ouvrage réussit, mais moins que n'avait réussi *le Postillon de Longjumeau*, et, faut-il le dire? moins qu'il n'a réussi mercredi dernier au Théâtre-Lyrique.

Cela n'est pas très-difficile à expliquer. M. Chollet joue maintenant son rôle beaucoup moins en farceur et beaucoup plus en comédien. Il a plus de naturel, plus de bon sens, plus de bonhomie. Il entre mieux dans l'esprit de la pièce, dont l'effet général gagne infiniment à cette transformation. Mlle Darcier était une Jeanneton gracieuse et fine, mais un peu maniérée. Mlle Guichard donne à ce personnage, aujourd'hui, un air délibéré, une allure franche et vive, une rondeur, un entrain qui augmente singulièrement le comique et la gaîté de l'ouvrage. Elle chante ce rôle aussi agréablement qu'elle le joue; on ne saurait avoir plus de verve et des effets plus piquants. M. Junca, qui remplit la place qu'occupait autrefois M. Grard, a une voix sonore, puissante et d'un très-beau timbre. Il donne au rôle du commandeur d'Houteville un accent et un relief qu'on ne lui avait pas encore vus. S'il pouvait y mettre un peu moins d'effort, varier ses effets, chanter quelquefois *piano*, nous n'aurions plus qu'à le louer sans réserve. Toujours est-il que *le Roi d'Yvetot* a intéressé, a fait rire, et que le public l'a accueilli comme on accueille tout naturellement les gens qui nous amusent.

Nous n'avons point à examiner la partition de M. Adam, que tout le monde connaît du reste, et que tout le monde a applaudie. Les couplets de maître Josselin :

Le bonheur, il est là,
Voilà tout le mystère.

mélodie si franche dans les premières mesures, si calme tout à coup, et qui peint avec tant de vérité le caractère du personnage; les couplets du meunier, dont l'accompagnement est si pittoresque; le final du premier acte; le duo de Josselin et de Jeanneton, si vif, si spirituel, si brillant; le petit quatuor qui suit : *Dites-lui toujours que mon cœur priera pour lui*, morceau dont les détails sont si ingénieux, et cet autre morceau du troisième acte, où la chanson de Béranger est reproduite avec un art si piquant, ont retrouvé tous les suffrages qui avaient accueilli leur première apparition. Tout cela est plein de vie, comme autrefois et n'a rien perdu de sa fraîcheur. Et qui pourrait s'en étonner? Heureux les compositeurs qui savent faire de la musique amusante!

G. HÉQUET.

ALBUMS DE 1853.

MM. Labarre et Dassier. — Eugène de Lonlay. — Mme Gustave Lemoine (Loïsa Puget). — MM. Etienne Arnaud. — Louis du Rotois. — Clapisson. — Offenbach. — Felix Godefroid. — Goria. — Musard!

A qui est maintenant l'empire, le royaume, le sceptre de l'ALBUM par le temps qui court? On ne sait. Il y a, sinon anarchie, du moins diffusion de pouvoirs dans ce domaine artistique, industriel et commercial. Le compositeur, qui, autrefois, était le haut baron de ce domaine, a maintenant pour compétiteurs, dans l'exercice de son autorité, le poëte, le lithographe, le graveur de titres, le relieur, le doreur, le satineur et le moireur, qui n'étaient que ses vassaux, et qui sont presque ses rivaux à présent dans la confection de ces jolis recueils de vers charmants et de mélodies enchanteresses, faisant rêver leurs auditeurs de toutes sortes d'amours et de bonheurs.

M. Théodore Labarre, le virtuose harpiste, le compositeur de sérieuse et légère musique de théâtre et de salon, l'auteur de la *Jeune fille aux yeux noirs* enfin, qui a fatigué la voix multiple de la popularité, M. Théodore Labarre fait toujours cadeau d'un album aux amateurs de la romance élégante et pur sang. Il s'est associé cette fois-ci, comme l'an passé, à M. Dassier, nouveau romanciste, — que l'on nous pardonne ce néologisme qui vaut mieux que romancier, ce nous semble, pour caractériser le compositeur de romance, — pour prouver d'abord que les muses sont sœurs, et que de la collaboration peut naître, dans ce cadre restreint de mélodie et d'harmonie, la nouveauté par la variété.

L'ALBUM de MM. Labarre et Dassier est donc coloré de la double inspiration de ces deux mélodistes, et réunit toutes les qualités du genre. *Je serai toujours là* est un chant du cœur, basé sur ces mille reproches d'amour oublié qu'adresse un amant à sa maîtresse, chapitre de ce roman du cœur qui est toujours nouveau, car chacun de nous a passé ou passe par là. La mélodie en est bien déclamée; et les deux personnages de cette scène sont représentés avec ce sentiment d'observation et de vérité que Célestin Nanteuil met dans tous ses dessins.

Les Prés sont fleuris et les enfants qui se jouent en ces prés, dus au crayon de Leroux, sont aussi gracieux et aussi vrais à l'œil qu'à l'oreille par leur aspect et leur chant.

Vous parlez d'amour et *le Petit pied de ma voisine* sont également de charmantes mélodies. *Nina* et *la Belle Marie* se distinguent par la naïveté, la simplicité de leur chant suave et doux.

Pour les pauvres, merci; *Amour, transport*; *Viens l'entendre*; *le Visionnaire*; *la Vieille*, et *l'Aiguille*, forment le contingent de la demi-douzaine de mélodies, romances et chansonnettes du collaborateur de

M. Labarre, dont il s'est montré le digne émule. Cela est gracieux, frais et facile à chanter comme à accompagner, qualités essentielles dans un album, et qui en assure le succès.

Au nombre de ces hauts barons de l'album dont nous avons parlé plus haut, on peut citer M. Eugène de Lonlay, qui prend pour vassaux, lui poëte, les compositeurs de nom et de mérite divers, dont les uns gardent l'anonyme, et dont les autres ont un talent et une réputation qu'on pourrait dire anonymes aussi. Quoi qu'il en soit, les vers de M. Lonlay sont toujours faciles, gracieux et très-lyriques. Par toutes ces raisons et d'autres qu'il serait trop long de déduire ici, l'album poético-musical de M. de Lonlay est tout aussi agréable que ceux qu'il a publiés précédemment, et nous ne voyons pas pourquoi il ne prendrait point place sur tous les pianos de France et de Navarre.

Un album qui certainement aura ce dernier privilége, en y comprenant même les pianos de l'Algérie, c'est le Recueil des romances et chansonnettes de Mme Gustave Lemoine (Loïsa Puget). C'est toujours la mélodiste vraie, ingénieuse, traduisant avec esprit et tout son cœur de femme-artiste les ingénieuses et fines pensées de son collaborateur conjugal. Le fin Grenier, le vaporeux Jorel, le fantaisiste et oseur Célestin Nanteuil, ont jeté dans ce charmant Recueil toute la grâce et toute la variété de leur talent de dessinateurs-peintres; c'est-à-dire qu'ils sont coloristes riches et variés en mettant seulement du noir sur du blanc. Il faut adresser cependant un reproche à l'auteur musical de cet album, c'est de ne plus faire des mélodies à la douzaine, et de les avoir réduites au nombre de six.

Les Jorel et Nanteuil susdits se sont encore montrés collaborateurs bien inspirés dans l'album de M. Etienne Arnaud, qui, sur les vers harmonieux et bien pensés, et délicatement et finement écrits par M. Édouard Plouvier, a mis des mélodies bien senties. Trois pièces surtout, élégies ou chants joyeux, sont intitulées : *Tige brisée*, *les Quatre âges du cœur* et *la Petite Provence*. Ceci ne veut pas dire que les autres chants de M. Arnaud ne soient pas dignes de plaire beaucoup dans les salons. Par exemple, *les Petits riens*, qui sont parfois *de grands biens*, à ce que prétend l'auteur des paroles, et sur lesquelles le compositeur a mis un chant dans le caractère de la vieille et bonne chanson classique, a toute la franchise, dans son allure, de ces vieux ponts-neufs populaires, mérite qui en vaut bien un autre.

En voyant ce titre : *Plus de Bretagne!* je m'étais bercé du doux espoir que le compositeur avait eu à mettre en musique une exhortation de son poëte de renoncer à ces chansons en l'honneur de la Bretagne, qu'on a célébrée sur tous les tons et jusqu'à satiété. Vaine espérance! C'est encore des regrets sur les champs, et *les genêts*, et *les forêts* de cette maudite Bretagne, que nos poëtes et nos compositeurs devraient bien laisser quelque temps en repos. En compensation, on chantera beaucoup : *Fleurs et pleurs* et *Dieu*, aux mélodies larges et religieuses et belles, et *Qui faut-il croire?* aux paroles gentilles de M. Barateau, ainsi que la romance sentimentale : *En pardonnant*.

M. Louis du Rotois est un nom nouveau dans le monde musical et parmi les compositeurs d'albums. Sous le simple titre de Mélodies, M. du Rotois, que nous croyons être un amateur, a lancé aussi dans la circulation musicale ce recueil de jolis chants fait pour bien tenir sa place à côté de ceux qui sont destinés à survivre au mois dans lequel nous entrons. Cet album est tout aussi luxueux de lithographies gracieuses que ses confrères les autres albums. L'*Enfant et l'Ange* est un chant comme on se figure poétiquement que les chérubins en murmurent à l'oreille des enfants qu'ils protégent, lorsqu'ils emportent leurs âmes au ciel. Cela est doux et suave de poésie et de mélodie; et cela peut se chanter dans les pensionnats de jeunes demoiselles, comme *le Petit Frère aux cieux*, douce et tendre élégie de Mme de Girardin, à laquelle s'est unie on ne peut mieux l'inspiration du compositeur, qui poétiserait la pensée de l'auteur, si l'on pouvait poétiser les vers de Mme de Girardin.

Le Regard, romance pour voix de baryton, est une de ces mélodies qui se distinguent tout à la fois par le sentiment, l'expression et l'esprit.

Malheur de se quitter!... est un de ces cris échappés du cœur, un de ces chants qu'on dit pour soi, pour se nourrir de sa douleur dans l'absence de ce qu'on aime. Le ton de *la* mineur convient on ne peut mieux à cette élégie d'amour triste et découragé. C'est bien senti, bien déclamé et plein d'une expression dramatique et vraie.

La Rosette des bois, *le Bouquet* et *C'est vous*, cette dernière avec un accompagnement de hautbois ajouté à celui du piano, sont des mélodies tout empreintes de grâce et de distinction.

M. Clapisson est dans les conditions voulues pour justifier cet axiome : qui peut plus, peut moins. Il a donné d'importants ouvrages, d'épaisses ou volumineuses partitions sur nos principales scènes lyriques. Son inspiration, son art d'écrire, se meuvent donc à l'aise en confectionnant un simple album de chant; et comme il y a déjà plusieurs années qu'il se livre à ce travail, il y a acquis une grande habitude dans le *faire* et le *plaire* de ce genre; il se joue au milieu de ces mélodies et de cette harmonie faciles. Si l'on ajoute que son poëte, M. Frédéric de Courcy, est un écrivain distingué, facile, élégant, on comprend qu'il doit résulter d'une pareille collaboration un charmant album. C'est ce dont seront convaincus tous ceux qui l'entendront et qui probablement l'achèteront. Chacun voudra dire ou se faire dire : *le Rêve d'un enfant*, *le Bien et le Mal*, ornés de si jolis dessins par Jules David et Grenier; *les Harmonies de la Nuit*, *la Fantaisie dans les nuages*; le nocturne *Balançons-nous*, si poétiquement traduits par les crayons de Célestin Nanteuil, Mouilleron et Leroux. Il faut citer encore comme douces et suaves mélodies : *la Visite du bonheur* et *l'Ange en exil*, proche parent pour la poésie de *l'Eloa* de M. Alfred de Vigny, et de *l'Ange déchu* de M. de Lamartine; puis *le Dimanche des rameaux*, *le Jugement du diable* et *le Langage des cloches*, chansonnettes dont les paroles sont d'un comique franc et d'une critique fine, et la musique d'un rhythme franc aussi et d'une communicative gaîté.

Sous ce titre : Les Voix mystérieuses, M. Offenbach publie aussi son album. Il est à croire que cette publication ne sera pas, comme son titre, mystérieuse, qu'elle aura de l'éclat, un retentissement qui résonnera sur tous les pianos et dans tous les salons de la *fashion* musicale; car, indépendamment du mérite mélodique de ce recueil, on y verra, tout d'abord, une introduction en vers qui sera lue avec autant de plaisir que d'empressement, puisque ces vers sont signés Arsène Houssaye; et que la dédicace de ces choses de bonne poésie, de MM. Alfred de Musset, Théophile Gautier, Jules Barbier, et de musique gracieuse, élégante, inspirée, a été acceptée par Mme la princesse Mathilde. *Le Lamento*, *Ma belle amie est morte* et *la Rose foulée* sont de ces douces et tristes mélodies qui, avec leurs paroles de naïve et suave poésie, font la fortune d'un album.

L'album instrumental paie aussi, cette année, sa dette à la patrie musicale. Godefroid, le premier harpiste du siècle, se dédommage de l'abandon, de l'inconcevable oubli dans lequel on laisse son noble et brillant instrument, et se fait pianiste-compositeur. Il a publié six morceaux de genre pour piano seul. Sous ces titres : *Nuits d'Espagne*, *les Adieux*, *les Pleurs*, *Solitude*, *Chant de la berceuse* et *le Lutin*, il donnera toute l'année, aux doigts et aux oreilles des pianistes jeunes ou mûrs des deux sexes, de charmantes étrennes, qu'on achètera et qu'on écoutera avec plaisir.

Sur un album où l'or se relève en bosse, comme dit Molière, et qui est tout parsemé d'étoiles, symboles de l'immortalité... d'un an aussi probablement, M. Goria donne aux amateurs de piano un recueil de trois caprices, études de concerts ou fantaisies, sous des titres italiens : *la Prima sera*, *l'Allegrezza*, etc. C'est gracieux, élégant et brillant, et, comme nous l'avons dit plus haut, nous pensons que cela durera plus que les roses, qui ne vivent, au dire du sieur de Malherbe, que l'espace d'un matin.

Voici venir aussi Musard, le grand, le véritable Musard, avec son album relié, moiré, doré, avec lithographies variées comme ses mélodies, dédiées à Sa Majesté l'Impératrice de toutes les Russies. Cela

contient, comme toujours, des contredanses à mélodies nouvelles et rétrospectives; des valses américaines, ornées d'une charmante vue de New-York, de *Steeple-chase*, de *Bergère des Alpes*, et de la *Case de l'oncle Tom*, en forme de polka et de schottisch à faire délirer toutes les jambes et toutes les imaginations chorégraphiques. Qu'on se le dise dans le monde dansant!

HENRI BLANCHARD.

Le travail que nous donnons ici est extrait d'un ouvrage que M. Stéphen de la Madelaine va bientôt publier sous le titre de *Leçons pratiques et transcendante de vocale*, pour faire suite à ses *Théories complètes du chant* (1).

ÉTUDES PRATIQUES DE STYLE.

Il y a, pour arriver à la perfection dans le chant, plusieurs étapes, et la généralité des chanteurs, même de ceux qui reçoivent une instruction convenable, n'est point destinée à les parcourir toutes; car les données naturelles à chacun d'eux peuvent les arrêter à des distances plus ou moins éloignées du but. *Non omnibus datum est adire Corinthum.*

L'ordre dans les études est une chose très-importante; il y a de grandes divisions, puis des subdivisions à établir, et les jalons doivent en être marqués avec soin.

Il faut, par exemple, comme l'ont vu les lecteurs de mes *Théories complètes du chant*, séparer le mécanisme de la partie purement philosophique ou esthétique. J'ai indiqué comment on pouvait triompher rapidement des difficultés de cette première partie des études; la seconde est une affaire de pratique; la théorie ne pouvait qu'en donner une légère idée.

Cette seconde partie possède aussi son mécanisme. Nous avons vu que l'expression a son principe dans l'articulation normale des consonnes, et que l'accentuation consiste dans les nuances de la voyelle, ou, pour mieux dire, du son. Nous savons en outre que le style, qui comporte la réunion de toutes les qualités mécaniques et esthétiques, est le caractère particulier que revêt la phrase dans chaque chanteur.

Maintenant, classons les enseignements et procédons méthodiquement.

Il y a le style du chant en général et plusieurs styles dans le chant. La tragédie et la comédie forment deux parties bien tranchées du grand ensemble; puis nous avons les nuances de ces divisions: le drame et le bouffe. Chacun de ces genres demande des études particulières; mais ce serait une erreur de croire qu'un artiste ne peut réussir que dans l'un des deux, et doit, par conséquent, faire son choix avant de se lancer dans la carrière. Le théâtre compte une grande quantité d'illustrations qui se sont signalées dans les deux genres à la fois. Ainsi, pour ne parler que des chanteurs contemporains, nous avons vu Pellegrini parvenir au comble du pathétique dans l'*Agnèse*, et représenter Figaro avec une finesse et un brio qu'on lui enviait au Théâtre-Français. Lablache possède autant de rondeur et d'entrain dans les rôles bouffes les plus chargés, que d'énergie et de majesté dans le drame; c'est aujourd'hui un impayable Montefiasco, un désopilant Dulcamara, un grotesque Don Pasquale, et il sera demain le plus sombre des Borgia, le plus imposant père noble de la scène. Ronconi n'a-t-il pas, dans ces derniers temps, montré toute la souplesse de son inimitable talent dans les deux emplois, et n'a-t-il pas été le meilleur comique de son théâtre?

(1) Nous apprenons que la Société philharmonique impériale d'Autriche vient de décider que les *Théories complètes du chant*, de M. Stéphen de la Madelaine, seraient classiques au Conservatoire de Vienne, fondé et dirigé par cette Société, et que M. de Persigny, ministre de l'intérieur, a souscrit pour cent cinquante exemplaires de cet utile ouvrage, afin de le distribuer aux établissements qui s'occupent de vocale en France.

Sous le rapport de cette variété de style, les femmes ne sont pas aussi complètes. Mais leur inamovible spécialité tient à la délicatesse de leur galbe extérieur plus qu'à l'insuffisance de leurs moyens. Il y a dans la dignité féminine un caractère sacré que le bouffe profanerait. La *diva* Pasta n'est jamais descendue de son piédestal, et elle a bien fait. La Malibran a tenté dans le genre comique des essais qui lui nuisaient d'autant plus qu'ils réussissaient à merveille sous le rapport de l'art. Ses véritables amis, et j'étais du nombre, l'ont dissuadée de cette erreur.

Ma proposition n'en subsiste pas moins: les chanteurs doivent s'exercer dans tous les genres.

§ Ier.

Chaque style a ses règles, ses tendances naturelles et ses effets de convention, c'est-à-dire ses traditions, ses écueils et ses données générales.

Le style dramatique est le plus facile à définir et à saisir, parce que ses effets sont uniformes et très-tranchés, parce qu'il pousse à l'exagération, et que la charge est plus facile à comprendre que la nature. Il entraîne ordinairement l'action scénique, le mouvement et le bruit, toutes choses qui se passent de nuances, et il ne pose guère qu'une condition pour arriver au succès, devant n'importe quel public, c'est de mettre les moyens du chanteur bien en dehors, et d'obtenir de lui une animation proportionnée aux exigences du débit. Ces moyens doivent avoir été préparés par le mécanisme; ils sont par conséquent à la disposition du professeur.

Quant à l'animation, il ne s'agit que de la développer dans de justes limites, si elle est naturelle à l'élève; dans le cas contraire, on l'imite facilement par les moyens que j'ai déduits dans mes *Théories*. Mais il ne faut pas que le maître se trompe aux manifestations de l'élève, et prenne pour comptant les dispositions que celui-ci indique à l'extérieur. La plupart du temps sa réserve, sa timidité, son embarras, se trahissent par une froideur qui n'est que superficielle et qui l'abuse lui-même. Malgré son peu de réalité, cette froideur restera longtemps à l'état d'apparence, et peut-être elle ne disparaîtra jamais complétement, si pour la combattre on emploie les ridicules procédés que la routine a mis en usage. D'après ce déplorable système (si on peut donner un pareil nom à de grossières erreurs), le maître fait tout bonnement appel à la sensibilité de son élève, c'est-à-dire il s'adresse aux résultats avant d'avoir traité les causes, et il met la charrue devant les bœufs; car l'exercice de la sensibilité demande une étude qui ne s'improvise pas. J'ai suffisamment analysé dans mon précédent ouvrage les motifs de la résistance que le néophyte oppose, en dépit de lui-même, à ces indiscrets efforts; elle est ordinairement invincible, et le temps seul ou l'absence du maître peuvent la faire cesser.

Il est indispensable d'avoir recours aux procédés physiologiques pour imiter cette animation; on obtient ainsi, par la seule imitation, des effets qui semblent tellement naturels, qu'on les confond ordinairement avec la nature elle-même. Du moment où l'élève est en repos sur cette sensibilité, toujours mystérieuse dans le jeune âge, et dont l'exhibition à froid lui paraît une profanation qui répugne à ses instincts, à cette pudeur native, plus formidable encore chez les hommes que chez les femmes, et qui se trahit chez eux par une indicible gaucherie; du moment où il ne s'agit plus que d'efforts purement physiques, l'élève se montre docile à l'enseignement.

Il ne faut pas perdre de vue que les divers sentiments qui agitent l'humanité ont des moyens de manifestation qui leur sont propres et qui sont tout matériels. Ces moyens ne peuvent échapper à une analyse délicate bien dirigée, c'est-à-dire scientifiquement conduite. Il faut que le maître observe attentivement, minutieusement et avec une patience intelligente les ressources que la nature emploie pour arriver à ses fins. Si la sienne ne lui offre pas de données assez lucides (car tous les professeurs ne possèdent pas l'animation et la sensibilité qu'ils demandent à leurs élèves), il étudiera soigneusement les procédés mo-

teurs chez les grands artistes de la scène, où il y a souvent une certaine exagération qui découvre ce qu'au théâtre on appelle avec raison *les ficelles*.

Ce sont justement ces ficelles dont il faut préciser le judicieux emploi. Si, par exemple, vous demandez à l'élève un de ces soupirs destinés à peindre la tendresse, l'abandon, les regrets ou la douleur, et qui saturent le chant d'une mélancolie dont la douceur pénètre les masses, soyez bien sûr qu'il le refusera. Mais exigez simplement une respiration plus sonore, prescrivez-lui la déperdition d'un peu d'air avant la pose du son, et vous lui faites exécuter le soupir sans qu'il s'en aperçoive, c'est-à-dire qu'il en produit les effets physiologiques. Le but n'en est pas moins atteint, et le sujet se familiarise plus tard avec ce moyen de haute expression qui aurait épouvanté sa réserve naturelle.

Je cite là un exemple entre mille; mais ce n'est pas ici la place de développer cet enseignement, et je déploierai suffisamment cet enseignement dans mes leçons détaillées.

(*La fin au numéro prochain.*)

STÉPHEN DE LA MADELAINE.

NÉCROLOGIE.

RIGEL et BERG.

Rigel (Henri-Jean), qui occupait une place fort distinguée dans le monde musical, a succombé le 16 décembre, à Abbeville, âgé de près de quatre-vingt-trois ans.

Rigel naquit à Paris le 15 mai 1770. Son père, originaire de Wertheim, en Franconie, et élève du célèbre Jomelli, était venu, en 1768, se fixer à Paris, où il acquit une grande réputation comme pianiste et comme compositeur. L'éducation musicale du jeune Rigel, dirigée tout d'abord avec la plus grande sollicitude par les soins paternels, fut ensuite confiée aux professeurs les plus distingués de cette époque, Rodolphe, Gossec, Piccinni.

Dès l'âge de treize ans, il avait été nommé répétiteur à l'École royale de chant et de déclamation, et quelque temps après il débutait au concert spirituel et y faisait exécuter les cantates religieuses de sa composition intitulée : *Gédéon*, *Judith*, *le Retour de Tobie*. Sa réputation comme professeur de piano s'étendait de jour en jour, lorsque survint l'expédition d'Egypte. Méhul, qui l'affectionnait particulièrement, le désigna au général Bonaparte pour faire partie de la commission des arts. Le jeune artiste eut une entrevue avec le général à l'hôtel de la Victoire, et l'accompagna ensuite sur le vaisseau-amiral l'*Orient*.

Après la prise du Caire, le général Bonaparte fait un jour appeler Rigel, qu'il avait déjà nommé membre de la classe des beaux-arts de l'Institut d'Égypte, et lui dit : « Il faut organiser un théâtre ; je compte sur votre talent et votre zèle, et je veux que les Français retrouvent ici les plaisirs de leur patrie. » Tout était à créer : théâtre, acteurs, chanteurs, répertoire. Rigel ne se rebute pas ; il parvient à découvrir quelques amateurs dans l'armée et dans les administrations ; des mousses appartenant à la flotte remplissent les rôles de femmes ; un membre de la commission des arts, M. de Balzac, fait un poëme, Rigel compose la musique, et le théâtre du Caire est inauguré par l'opéra des *Deux Meuniers*, dans lequel se trouve la célèbre romance des *Petits oiseaux*.

De retour à Paris, Rigel fit partie de la musique particulière de l'empereur, qui l'avait spécialement désigné à Paisiello. Il tint aussi l'orgue de la chapelle impériale. Son talent, comme exécutant et comme accompagnateur, lui assigna un des premiers rangs parmi les célébrités de l'époque.

Rigel a été, depuis 1816, membre de la Société des Enfants d'Apollon, qu'il a présidée en 1825. Il fut, en 1838, nommé chevalier de la Légion d'Honneur. Il faisait partie de la Société d'émulation d'Abbeville et de plusieurs autres sociétés artistiques et savantes.

Indépendamment des *Deux Meuniers*, que nous avons cité plus haut, et du *Duel nocturne*, opéra comique en un acte, représenté à Feydeau en 1808, on remarque dans la liste de ses compositions, 1° Grande ouverture (en *ré*); 2° Ouverture pastorale; 3° Premier concerto pour piano; 4° Deuxième *id.*; 5° Troisième *id.*; 6° Quatrième *id.*; 7° Trios pour piano, harpe et violon; 8° Sonates pour piano et violon ; 9° Duo pour piano à 4 mains; 10° Duos pour deux pianos ; 11° Sonates pour piano seul ; 12° Sonates *idem*; 13° Trois grandes *id.* Toutes ces compositions ont été gravées et éditées à Paris.

Parmi les œuvres qui ont été plus récemment publiées, on cite : un Quintette, un Trio et un Quatuor pour piano et instruments à cordes; un Duo sur la romanesca pour piano et violon ; un Quatuor pour instruments à cordes ; un grand Duo pour le piano à 4 mains ; enfin, divers autres morceaux de piano, des fantaisies, rondos, etc., etc.

Rigel laisse encore de nombreux manuscrits, dont plusieurs déjà ont été exécutés, entre autres une cantate en l'honneur de Lesueur, paroles de M. Delegorgue-Cordier, qui a été interprétée le 5 août 1846, dans la Halle-aux-Toiles, par les amateurs, artistes et élèves de l'Ecole de musique d'Abbeville.

Rigel n'a abordé que rarement les sujets légers; le caractère principal de ses œuvres est sérieux et empreint des saines traditions des grands maîtres.

M. Conrad Berg, dont nous avons annoncé la mort, était un de ces artistes rares et consciencieux qui consacrent leur existence entière au culte éclairé de l'art. Il était le représentant de la musique classique à Strasbourg. Jamais il ne se laissait déborder par le goût du public pour la musique moderne et à la mode, qui trop souvent n'est que le goût pour le frivole, le médiocre, le faux. Tandis que d'autres professeurs entraient résolument dans la voie du bruit, du tour de force, de *l'effet*, et attiraient à eux de nombreux élèves séduits par ce clinquant, M. Berg aima mieux, vers la fin de sa carrière, voir diminuer sa vogue que suivre cette voie funeste contre laquelle il ne cessa de protester de toutes ses forces. Sa résistance à la musique moderne n'était pourtant ni aveugle, ni systématique. Loin de là, M. Berg jugeait tout avec un esprit impartial, et il était le premier à applaudir les œuvres modernes qui portent le cachet du beau ; il payait avec plaisir son tribut d'admiration et même d'enthousiasme aux compositeurs et exécutants contemporains, et il ne craignait pas de déranger les habitudes de son enseignement comme il le fit voir souvent, notamment à l'apparition des œuvres de Hummel, et plus tard de celles de Thalberg, auxquelles il se hâta d'accorder droit de cité chez lui. Partout et toujours, — dans ses paroles, ses discours, ses écrits, — on retrouvait cette noble tendance à faire comprendre d'une manière élevée et sérieuse l'art auquel il avait voué un véritable culte, et auquel il consacrait tous les instants d'une vie laborieuse. Il ne négligeait aucune occasion de développer chez ses élèves et chez le public le sentiment du beau, du grand, en un mot de l'art véritable. Dans ses exercices de musique, il ne faisait entendre que des œuvres classiques ou des œuvres modernes d'une valeur réelle et consacrée. Souvent il faisait précéder les auditions de ces morceaux d'une courte analyse pour en faire saisir l'esprit et rendre le public attentif à leur beauté ou à la noblesse de leur caractère. Mozart, Weber, Hummel et surtout Beethoven étaient ses compositeurs favoris.

La mort de M. Berg laisse une lacune regrettable dans l'enseignement musical à Strasbourg, et les vrais amateurs de bonne musique ne sauraient lui donner assez de regrets. Non seulement M. Berg aimait l'art, il aimait aussi les artistes, qu'il regardait tous comme membres d'une même famille. Tout artiste qui venait s'adresser à lui trouvait aussitôt un appui désintéressé, un protecteur zélé qui ne reculait devant aucune peine, aucune démarche pour lui venir en aide. C'est au dévouement et au zèle soutenu de M. Berg que les artistes de Strasbourg doivent l'existence de la Société pour les artistes émérites et infirmes,

fondée en 1832, et dont la caisse est aujourd'hui dans un état très-florissant. Le dévouement semblait être l'élément de la vie de M. Berg. Est-il besoin de dire ce que perdent en lui ses nombreux amis? Cet homme de bien mourut dans la nuit du 14 au 15 décembre 1852, et il fut inhumé le 17, sans pompe ni musique, ainsi qu'il l'avait expressément demandé, mais accompagné de regrets aussi nombreux que sincères.

Voué presque exclusivement à l'enseignement du piano, et fixé à Strasbourg depuis de longues années, la biographie de M. Berg est courte. Il naquit à Colmar le 27 avril 1785. Vers 1806 il fut admis au Conservatoire de Paris; mais, cédant à des conseils maladroits, il n'y entra pas, ce qu'il regretta souvent depuis. Après un séjour de quelques années en Allemagne, il vint s'établir à Strasbourg. Outre la place distinguée que M. Berg occupait dans l'enseignement de la musique, il s'est fait connaître aussi comme compositeur, et comme écrivain et critique musical. Parmi ses écrits, on remarque l'opuscule allemand publié chez Schott, à Mayence, en 1827, ayant pour titre : *Ideen zu einer rationalen Methode der Musik mit Anwendung an's Clavierspiel* (Essai d'une méthode rationnelle de musique avec son application à l'art de jour du piano). Cet essai avait d'abord été inséré dans le tome V du journal *Cœcilia*. On trouve dans le même recueil, tome XVII, un article intitulé : *Ueber den Einfluss des modernen Clavierspiels auf die musikalische Bildung unserer Zeit im Allgemeinen* (Sur l'influence du jeu moderne du piano sur la culture musicale de notre époque en général). En 1840, M. Berg publia à Strasbourg son : *Aperçu historique sur l'état de la musique à Strasbourg pendant les cinquante dernières années.* Dans cette intéressante brochure, il examine les causes de la décadence rapide de la musique à Strasbourg depuis la révolution française, époque à laquelle cette ville tenait incontestablement le premier rang en France, après Paris, et il essaie d'indiquer quelques remèdes au mal. Comme compositeur, M. Berg a laissé quelques œuvres qui, si elles manquent d'invention et d'originalité, sont au moins bien et purement écrites. En voici la liste telle qu'il nous l'a donnée lui-même :

1er concerto pour piano et orchestre. — Paris; Schonenberger.
2e concerto pour piano et orchestre, op. 21. — Offenbach; André.
3e concerto de société pour piano et orchestre, op. 32. — Strasbourg; Pitois et Frost.
Grandes variations sur la marche d'*Aline*, avec orchestre. — Augsbourg; Gombart.
Rondo favori pour piano et orchestre, op. 24. — Offenbach; André.
Sonates pour piano et violon, op. 9 et 25. — Paris; Pacini-Richault.
Sonate pour piano et violoncelle, op. 23. — Paris; Janet.
Duo avec variations pour deux pianos, op. 12. — Vienne; Hasslinger.
Trois grands trios pour piano, violon et violoncelle, op. 11. — *Ibid.*
Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 15. — Paris; Janet.
Deux trios pour piano et violon, op. 16. — Offenbach; André.
Trois trios pour piano et violon, op. 20. — Bonn; Simrock.
Trois quatuors pour deux violons, violoncelle et basse, op. 26. — Paris; Richault.
Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 33. — Vienne; Hasslinger.
Sonates pour piano seul, op. 5 et 30. — Paris; Pacini. Mayence; Schott.
Fantaisies et rondos pour piano.
Variations pour piano et violon ou pour piano seul.
Et quelques autres compositions moins importantes.
Exercices journaliers de mécanisme pour le piano, op. 34, son dernier ouvrage. — Paris; Richault.

La plupart des dictionnaires biographiques des musiciens ont consacré à M. Berg un article où il est dignement apprécié comme professeur. Nous relèverons, à ce propos, l'erreur dans laquelle est tombé *Gassner*, dans son *Dictionnaire biographique*, où il dit que M. Berg est mort à Strasbourg *en 1846*.

THÉODORE PARMENTIER.

ÉPHÉMÉRIDES MUSICALES.

9 janvier 1679. Mort de Werner FABRICIUS, habile organiste et directeur de musique à Saint-Paul de Leipsick.
10 — 1760. Naissance de Jean-Rodolphe ZUMSTEEG, à Sachsenflur; compositeur et violoncelliste distingué qui vécut à Stuttgart.
11 — 1801. Mort de Dominique CIMAROSA, à Venise; un des plus illustres compositeurs dramatiques de l'Italie.
12 — 1795. Première représentation de *Semiramide*, de Frédéric-Henri HIMMEL, au théâtre San-Carlo de Naples.
13 — 1838. Mort de Ferdinand RIES, à Francfort; ce célèbre élève de Beethoven était né à Bonn en 1784.
14 — 1740. Naissance de Louis BOCCHERINI, à Lucques. Ce compositeur fécond et original, que ses quatuors et quintetti ont surtout rendu célèbre, est mort en Espagne en 1806.
15 — 1763. Naissance de Jean-François LESUEUR, près d'Abbeville; cet illustre compositeur et écrivain sur la musique, est mort en octobre 1837.

TH. PARMENTIER.

CORRESPONDANCE.

Berlin, 30 décembre.

De même qu'un bon père de famille met ses affaires en ordre à la fin de l'année et règle ses comptes, je veux, moi aussi, m'acquitter envers vous, avant que l'heure de minuit, annonçant la nouvelle année, vienne m'effrayer. Recevez donc, Monsieur, mon dernier rapport pour cette année.

Lorsqu'au mois d'octobre dernier je vous traçai avec des couleurs si brillantes la carte générale de notre campagne musicale d'hiver, je ne pensais pas que la moitié à peine de toutes ces batailles et victoires se réaliseraient. Mais les plus grandes choses échouent contre les plus petits obstacles, qui quelquefois aussi en hâtent l'accomplissement. Un malentendu fit perdre à Brutus la bataille de Philippes; les oies sauvèrent le Capitole, et ce fut un cheval, et même un cheval de bois, qui amena la chute de Troie. Nos châteaux en Espagne musicaux se sont écroulés par suite du manque d'une salle. Toutefois si une aile en est tombée, la plus grande partie de l'édifice est restée debout.

Depuis l'envoi de ma lettre datée de fin novembre, nous avons entendu d'excellentes choses; je vous en rendrais un compte détaillé, si je n'avais été prévenu dans votre journal par un autre correspondant, qui vous a également raconté l'anecdote relative à M. Léonard et à son violon, anecdote intéressante et vraie. Il ne me reste donc plus qu'à glaner.

A propos, puisqu'il est question de violons et de violonistes, je vais vous parler d'un virtuose, qu'à la vérité nous avons tous connus, mais qu'on ne connaît véritablement qu'après l'avoir entendu : c'est Joachim, qui, dès son enfance, a été l'élève chéri de Mendelssohn.

Vous voyez monter sur l'estrade un jeune homme d'un aspect bizarre, au maintien embarrassé : certes les saluts qu'il adresse au public ne lui procureront point une place de maître de ballet; il y a quelque chose de mesquin dans sa tenue et dans sa toilette; et sa figure a une expression de contrainte et de mauvaise humeur; le public, qui ne le connaît pas, le lui rend bien.

Mais si l'artiste applique son archet, un son doux, plein et caressant à la fois, se fait entendre; l'archet glisse sur les cordes comme la barque glisse sur les flots au souffle du zéphir; les sons jaillissent purs comme l'onde argentée jaillit d'un jet d'eau; les traits viennent se grouper avec autant de symétrie que les perles d'un collier. Après quatre mesures on comprend qu'on a devant soi le maître des maîtres.

Le concerto pour violon, de Beethoven, offre d'immenses difficultés. Dans ses merveilleuses créations, le maître a quelquefois oublié que l'homme n'a que dix doigts à sa disposition ; le violoniste n'en a même que cinq. De là vient que beaucoup d'entre eux trébuchent dans des sentiers qui paraissent pourtant serpenter dans la plaine. Quant à Joachim, il ne trébuche pas, lui; comme Mercure, il a des ailes aux pieds et au corps, des ailes aux doigts et à l'archet, et malgré tout cela, chez lui, ni double corde, ni arpége, ni trémolo. Mais voilà qu'au milieu du concerto, il jette une cadence de son invention à la horde des critiques incrédules. Voilà votre affaire ! Mélodie en haut, mélodie en bas, et au milieu, trémolo, pizzicato, arpéges, qui font reculer d'effroi tous les chiffres du contre-point, et puis reparaît Beethoven dans toute sa pureté, puis une nouvelle explosion d'enthousiasme, puis une maigre révérence écourtée, une figure où se peint l'embarras, la mauvaise humeur, et le voilà parti, le *semi-Paganini*, qui bientôt peut-être sera un Paganini tout entier.

C'est au second concert de la réunion de chant Stern que se produisit cette merveilleuse apparition. En outre, nous y entendîmes une fort bonne cantatrice, Mlle Bury, de Leipsig, mais qui est née à Berlin. Enfin, on y a exécuté les chœurs d'*Athalie*, de Mendelssohn, qui ont été parfaitement rendus.

Dans le premier concert, la Réunion de chant nous avait fait entendre *Paulus*, de Mendelssohn, exécuté par l'Académie de chant huit jours après et tout aussi bien. Si, comme beaucoup de personne le désirent, et comme il serait convenable, M. Taubert est nommé directeur de l'Académie de chant, l'existence de cet antique et vénérable établissement, qui périclite en ce moment, sera assurée.

Les soirées de symphonies offrent les jouissances les plus pures et les plus parfaites aux amateurs ; nous en avons presque été privés cet hiver. Il n'y en a eu que deux en tout. C'est la salle qui a fait défaut par suite de la restauration du théâtre, qu'on aurait bien pu remettre à l'été ; nous avons donc encore des soirées de symphonie en perspective. Cette malheureuse salle est occupée en ce moment par un charmant théâtre et ballet d'enfants, sur lesquels je vous écrirais un feuilleton tout entier, si l'on y entendait d'autre musique que des airs de danse.

Notre Opéra a représenté jusqu'ici de grandes et belles compositions : *Alceste*, *Iphigénie*, *Fidelio*, *Don Juan*, *Titus*, *la Flûte enchantée*, *Figaro*, *les Huguenots*, *Robert*, *Lucrèce Borgia*, etc. ; mais elle ne nous a donné rien de nouveau. « Il paraît, dit un poëte de joyeuse humeur, qu on n'a rien semé par ici, puisqu'il ne pousse rien. » Nous avons été dédommagés par la perfection avec laquelle ces ouvrages ont été rendus. Ce qui, dans ces derniers temps, a donné un vif intérêt à ces représentations, c'est Formes, la basse fondamentale, non sans doute par la profondeur, mais par le volume de son organe. C'est surtout dans la sombre et rigide figure de Marcel, des *Huguenots*, que Formes est tout à fait dans son élément ; il devient comme le pilier de tous les morceaux d'ensemble, qu'il domine par la puissance de sa voix ; et même une certaine rudesse dans le chant eût été parfaitement à sa place, Marcel étant le fils des camps et de la guerre. Pour rendre ainsi une figure aussi fortement caractérisée, l'art du chant ne suffit pas, il faut encore le talent de l'acteur.

Ainsi, la fin de l'année nous a donné, sinon des nouveautés, au moins de bonnes choses, et il faut espérer que janvier, qui ouvre la nouvelle année, nous apportera des œuvres nouvelles ; et il faut bien que quelque part on ait semé, ce qui portera également des fruits pour nous.

L. RELLSTAB.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui par extraordinaire, à l'Académie impériale de musique, *Guillaume Tell*. — Demain lundi, *Lucie de Lammermoor* et *Orfa*.

*** *Orfa*, le ballet nouveau, a été joué trois fois la semaine dernière avec *Lucie de Lammermoor*. Chaque fois l'assemblée était nombreuse et brillante. S. M. l'Empereur a honoré ces trois représentations de sa présence.

*** Dimanche dernier, *Robert-le-Diable* avait rempli la salle. Gueymard et Mlle La Grua ont eu les honneurs de la soirée.

*** Il est question de l'engagement de Boulo, qui, dans quelques mois, quitterait l'Opéra-Comique et reviendrait au théâtre où il a fait ses premiers débuts.

*** On parle aussi de la rentrée de Poultier, qui succéderait à Gueymard dans le rôle d'Aménophis de *Moïse*.

*** *La Fée aux roses* vient de faire une brillante rentrée à l'Opéra-Comique. La charmante musique d'Halévy n'a jamais paru plus distinguée de mélodie, plus fraîche de coloris, ni la pièce plus amusante. Mmes Lefebvre et Meyer, Dufrêne, Jourdan, Coulon et Sainte-Foy y rivalisent de talent et de verve,

*** *Marco Spada* continue son succès de vogue.

*** On annonce comme prochaine la première représentation d'un ouvrage en deux actes pour deux personnages qui seront remplis par Couderc et Mlle Miolan. La musique est de M. Massé.

*** Un début a eu lieu dans *Madelon*. Mlle Zoé Belliat s'est essayée dans le rôle principal si bien créé par Mlle Lefebvre, et s'en est acquittée avec succès. La débutante, que l'on dit élève de Mme Potier, a une jolie voix et promet d'être comédienne.

*** Un ténor qui s'est fait une grande réputation en province, M. Puget, est engagé à l'Opéra-Comique et doit y débuter d'ici à peu de temps.

*** Le théâtre de Saint-Quentin monte avec le plus grand soin *la Fée aux Roses*.

*** *Don Giovanni* sera joué au Théâtre-Italien à la fin de la semaine.

*** Pendant le mois de novembre dernier, les théâtres, concerts, bals et spectacles de curiosités ont encaissé une somme de 1,068,183 fr. 12 c., c'est-à-dire 45,403 fr. 69 c. de plus que pendant le mois d'octobre précédent.

*** Les recettes des théâtres subventionnés se sont élevées, pendant les onze premiers mois de l'année qui vient de finir, à 2,663,871 fr. 40 c.; celles des théâtres secondaires et petits spectacles, à 5,884,748 fr. 20 c. Les concerts, spectacles-concerts, cafés-concerts, bals, ont rapporté 223,849 fr. 89 c.; les curiosités diverses, 393,868 fr. 30 c. Total : 10 millions 166,337 fr. 85 c.

*** Le préfet de police vient de notifier aux commissaires des douze arrondissements de Paris l'ordre de ne laisser donner aucun concert sans la production préalable du reçu des droits des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, pour le cas où il serait exécuté des œuvres appartenant à la Société composée des personnes ci-dessus dénommées.

*** Aujourd'hui dimanche 9 janvier, la Société des concerts donnera sa première matinée.

*** Le Conservatoire de musique religieuse, sous la direction de M. Croizier, annonce son second concert pour mardi 11 janvier.

*** Vieuxtemps avait annoncé un troisième concert pour lequel la salle était retenue à l'avance à peu près entièrement. Mais M. Nestor Roqueplan vient de traiter avec le grand artiste pour l'exécution de son nouveau concerto à l'Opéra. Dès lors Vieuxtemps a renoncé à donner ses concerts dans la salle Herz. C'est donc mercredi, 12 janvier, qu'il se fera entendre à l'Académie impériale de musique ; la foule l'y suivra.

*** Le second concert de la Société symphonique, dirigée par M. Farrenc, aura lieu vendredi prochain.

*** Le jeune Planté, élève de M. Marmontel, a obtenu vendredi dernir chez M. le comte de Nieuwerkerke, une immence succès. Il semblait que Chopin nous fût rendu. La magnifique composition de Meyerbeer, *le Moine*, et l'air du chevrier, du *Val d'Andorre*, ont été fort bien chantés par M. Coulon, de l'Opéra-Comique.

*** Voici le programme du concert que donnera Mlle Clauss, mardi, 11 janvier, à 8 heures, salle Herz : Première partie, 1. la Berceuse de *Blanche de Provence*, de Cherubini, chœur à 4 voix. 2. Variations sur *l'Elisir d'amore*, de Henselt, exécutées par Mlle Clauss. 3. Air du *Billet de Loterie*, de Nicolo, chanté par Mme Paris. 4. Nocturne (en *ut* mineur) de Chopin. Etude (la Chasse) de Stephen Heller, exécutés par Mlle Clauss. — Deuxième partie. 5, Fantaisie pour la harpe, composée et exécutée par M. Oberthur. 6. *Gavotte et Musette*, de Bach. Variations de Haendel. Rondo final (en *ré* mineur, œuvre 31) de Beethoven, exécutés par Mlle Clauss. 7. *Les Mains pleines de roses*, de J. B. Wekerlin ; *Jeannette*, de J. B. Wekerlin, romances chantées par Mme Paris. 8. Illustration du *Prophète*, (les Patineurs), de Liszt.

*** La Société Sainte-Cécile donnera le dimanche 16 janvier à deux heures très précises, dans la salle Sainte-Cécile, rue de la Chaussée-d'Antin, 49 bis, son premier concert d'abonnement dont voici le programme : 1° Ouverture de *Don Juan*, de Mozart ; 2° chœur du *Printemps*, tiré des *Quatre Saisons*, d'Haydn ; 3° symphonie héroïque, de Beethoven ; 4° *la Prière*, chœur à quatre voix et orchestre, de Beethoven ; 5° ouverture (*Jubel ouverture*), de Weber. — L'orchestre sera dirigé par M. Seghers et les chœurs par M. Wekerlin.

*** Dimanche prochain, 16 janvier, à 2 heures, dans la salle Pleyel : première séance de musique de chambre de MM. Alard et Franchomme. On y entendra : 1° 78e quatuor d'Haydn ; 2° trio en *sol*, de Beethoven ; 3° sonate en *si* bémol, de Mozart, exécutée par MM. Alkan et Alard ; 4° quintette en *ut* de Beethoven. S'adresser chez M. Alard, rue des Petites-Écuries, 22, pour les abonnements et les billets d'avance, et le jour de la séance chez Pleyel.

*** Max Bohrer, le célèbre violoncelliste, donnera un concert le mardi 18 janvier, dans la salle Herz, avec le concours de Ponchard, Saint-Léon, Fumagalli, Chaudesaigues et de Mme Henri Potier.

*** Le grand concert de Sivori aura lieu mercredi prochain, 12 janvier, dans la salle Herz.

*** M. Théodore Couvy donnera demain lundi 10 janvier, dans la salle Herz, une soirée musicale, où il fera entendre pour la première fois sa quatrième symphonie, ainsi que deux ouvertures de concert et une sérénade pour instruments à cordes. Ces œuvres inédites seront interprétées par l'orchestre de la Société Sainte Cécile, sous la direction de M. Seghers. Un concerto de Mozart pour violon et alto solo, avec orchestre, sera exécuté par MM. Deloffre et Casimir Ney.

*** Une pianiste de Vienne, Mlle Emma Staudach, qui jouit déjà d'une brillante réputation en Allemagne, vient d'arriver à Paris. La jeune artiste s'est fait entendre en dernier lieu avec le plus éclatant succès devant la cour de Berlin. Bientôt le public parisien aura l'occasion de sanctionner cette nouvelle célébrité.

*** M. le baron Bron, chef de cabinet à la préfecture d'Alger, connu dans le monde musical par des compositions d'un mérite réel, vient d'être nommé chevalier de la Légion-d'Honneur.

*** M. Emiliani, violoniste distingué, est arrivé à Paris.

*** Le théâtre impérial de l'Opéra-Comique célébrera le Carnaval en donnant des bals masqués le mardi de chaque semaine, le dimanche gras et le jeudi de la mi-Carême.

*** La direction du Théâtre-Italien va aussi donner une série de bals, qui renouvelleront la vogue des fameux bals dits de la *Renaissance*, restés dans le souvenir de tous ceux qui les ont vus. La salle sera expressément décorée pour ces fêtes avec un luxe et une richesse inusités. L'éclairage *a giorno* sera réglé sur le modèle des illuminations vénitiennes. Un musicien excellent, dont les compositions sont très-recherchées par le monde élégant, M. Daniel dirigera l'orchestre, ayant sous ses ordres 100 artistes choisis parmi les meilleurs de Paris.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *La Haye*, 21 décembre. — Les sœurs Ferni ont donné un concert, auquel le public s'est porté en foule. Le Théâtre-Royal était comble, et l'attente de l'auditoire a été surpassée par le jeu incomparable de Virginia et Carolina Ferni. Coup d'archet ferme et décidé, style ample, justesse, pureté, elles possèdent toutes ces qualités si rares à un degré vraiment surprenant. Tantôt de leurs petites mains elles font chanter leur instrument, tantôt elles le font prier ou pleurer des larmes mélancoliques et douces; ou bien elles imitent quelques-unes de ces bouillantes et chaleureuses improvisations qui transportent l'âme. Les fantaisies de de Bériot trouvent en ces deux jeunes Italiennes des interprètes merveilleux.

*** *Berlin.* — A défaut de nouveautés, le théâtre nous a donné au moins des choses intéressantes. Il nous a fait entendre *les Huguenots* (quatrième représentation), *Euryanthe* et *le Postillon de Longjumeau*. Dans ces trois représentations, qui ont été excellentes sous tous les rapports, se sont fait surtout applaudir Mmes Kœster et Wagner, et les frères Formès. — Le théâtre Frédéric-Willhelmstadt a représenté pour la première fois *le Voyage des chanteurs* (Saengerfahrt), bluette en un acte, avec des situations attachantes et une musique agréable. — L'établissement Kroll montre une louable activité qui lui a concilié toutes les sympathies du public. Dans les derniers temps, *le Maçon* et *le Barbier du village* ont été mis sur le répertoire. Teresa Milanollo a annoncé un concert pour le 7 janvier. — Les premières nouveautés que donnera le Théâtre-Royal sont *le Lac des Fées*, de M. Auber, et *Indra*, de M. de Flotow.

*** *Vienne.* — Le succès d'*Indra* va croissant à chaque représentation. Les stalles et les loges sont retenues pour huit jours au moins, et plusieurs motifs sont devenus populaires. — La célèbre symphonie de Haydn, *les Saisons*, a été exécutée le 22 et le 23 décembre dans la salle du Théâtre-Impérial, au profit du fonds de pensions pour les artistes musiciens. Le nouveau directeur de ce théâtre se propose d'inaugurer son administration par *le Lac des Fées*, d'Auber.

*** *Saint-Pétersbourg*, 30 décembre. — Parmi les nombreux artistes étrangers qui sont venus passer l'hiver en cette ville se placent en première ligne MM. Leschetitsky et Thomas. Le premier, bien qu'il ne soit pas connu encore en France, n'en est pas moins un pianiste fort distingué par son jeu et l'originalité de ses compositions. M. Thomas, artiste de l'Académie royale de Londres, s'est fait apprécier du public, dans un concert où toute la haute noblesse se trouvait. Son succès a été tel que, malgré le deuil, il jouera probablement à la cour. Mlle Dobré aussi est arrivée, il y a quelques jours, venant de Varsovie, où elle a donné plusieurs concerts fort brillants. Malgré les fatigues d'un voyage que la mauvaise saison a rendu très pénible, elle a déjà débuté samedi dernier au Théâtre-Italien. On jouait les *Huguenots*, pour le bénéfice de Mme Medori. Mlle Marray, qui devait jouer Marguerite, est tombée malade quelques heures avant la représentation. Mlle Dobré, sans connaître l'orchestre qui devait l'accompagner, sans avoir même eu le temps de repasser son rôle, s'est offerte, avec une grâce toute française, à remplacer Mlle Marray. Son succès a été grand et nous espérons que ce ne sera pas le dernier qu'elle obtiendra au théâtre italien.

*** *Milan.* — *Matilde di Scozia*, opéra de Winter, n'a pas eu grand succès, malgré quelques beaux morceaux et le libretto de Romani. — *Robert le Diable* a été beaucoup mieux exécuté à la seconde représentation qu'à la première. Tous les chanteurs sans exception ont été applaudis. *Cenerentola* est en répétition.

*** *Barcelone*, 28 décembre. — Mme Jullienne Dejean poursuit le cours de ses triomphes. Après *Lucrezia Borgia*, *Luisa Miller*, *Linda di Chamounix*, *I Martiri*, elle vient de chanter successivement et en moins de quinze jours le premier acte de *Norma*, le quatrième de la *Favorita*, et *Il Giuramento* de Mercadante. Si à chaque nouveau rôle Mme Julienne se montre supérieure à elle même, l'enthousiasme du public prend des proportions colossales. On annonce pour la semaine prochaine *I Lombardi*, qui seront suivis de près par *Giovanna Shore*, libretto du célèbre Felice Romani, et musique du maestro Vicenzo Bonnetti. Cet ouvrage inédit, pour lequel la direction fait les plus grandes dépenses de costumes et décors, sera donné au bénéfice de Mme Jullienne, qui n'a plus que deux mois à rester parmi nous, avant de retourner à Londres, où un brillant engagement l'appelle pour plusieurs années au royal italien opéra de Covent-Garden.

*** *Athènes.* — La nouvelle troupe italienne a ouvert ses représentations par les *Masnadieri*. Les artistes qui la composent sont: la Compagna, prima donna; Ortolani, ténor; Orlardi, baryton, et Casali, basso.

ERRATUM.

Dans les éphémérides musicales du premier numéro de la *Gazette musicale*. A la dernière ligne, lisez *Almira* au lieu de *Alniera*.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

PARIS, E. HEU, ÉDITEUR, 10, RUE DE LA CHAUSSÉE D'ANTIN.

H. Ravina. — Op. 26. Rondo de salon	7	50
A. Talexy. — Op. 48. La Fée, grande valse de salon	6	»
Ch. Delioux. — Op. 11. Danse napolitaine	7	50
Ch. Wehle. — Op. 14. Menuet	6	»
A. Scola. — La Niobé, schottisch	2	50
C. Delisle. — Perrette, polka facile	2	50
E. Hocmelle. — Ne cherchez pas, vous trouverez, chansonnette	2	50
— Le dernier désir, romance	2	50
— La journée du Laboureur, pastorale	2	50

NOUVEAU JOURNAL D'ORGUE

A l'usage des organistes du culte catholique, adopté par et pour les Conservatoires de Paris et de Bruxelles, et publié par M. Lemmens, professeur d'orgue au Conservatoire de Bruxelles. Les deux premières années contiennent 222 pages de musique, grand format, avec les explications sur le doigté spécial de l'orgue, sur l'accompagnement du plain-chant et une école complète de la pédale. On les recevra *franco* à domicile au prix de 25 fr. 50. — Ecrire à M. Lemmens à Bruxelles, ou à M. A. Cavaillé-Coll fils, facteur d'orgues, rue de Larochefoucault, 66, à Paris, et à MM. Brandus et Cie, rue Richelieu, 103. (Affranchir)

Paris, G. Flaxland, éditeur, 4, place de la Madeleine.

MÉLODIES DE L. DU ROTOIS

PAROLES DE

MME E. DE GIRARDIN, MM. E. BARATEAU, J. LESGUILLON, EMILE LEPELLETIER, HENRI V***, EUGÈNE DE L'ÉGLISE.

Dessin de MM. Aumont et Lerovx. — Reliure de H. Maillet.

L'ENFANT ET L'ANGE, mélodie. (A Mme Lefébure-Wély.)
SI J'ÉTAIS PAPILLON! cantilène. (A M. Faure, de l'Opéra-Comique.)
LE PETIT FRÈRE AUX CIEUX, mélodie. (A Mme Rabi.)
DANIEL LE SONNEUR, chanson. (A Mme Charles Ponchard.)
LE REGARD, romance. (A M. J. Lefort.)
TOUJOURS ET PARTOUT, séguidille. (A M. Anatole Lionnet)
MALHEUR DE SE QUITTER, élégie. (A M. François Wartel.)
C'EST VOUS! (avec hautbois), mélodie. (A MM. Triébert et J. Lefort.)
LA ROSETTE DES BOIS, bluette. (A Mme Gaveau-Sabattier)
LE BOUQUET, mélodie. (A M. J. Montini.)

Prix net : relié, 12 fr.; broché, 5 fr.

PARIS. - IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

20e Année. | No 3. | 16 Janvier 1853.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Gouvernement.
Genève, et pour toute la Suisse. Chez M. Ed. de la Flèchère, 111, rue du Terraillet
Bruxelles. Delrie Tomson, 15, rue des Dominicains.
Londres. S'adresser à M. Davison (Wessel et Cie), 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Maison Brandus, perspective Nevski.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Rote et Bock, 12, Jaegerstr.

Prix de l'abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Auditions musicales de la semaine, par **Henri Blanchard.** — Correspondance, St-Petersbourg, à M. Antoine Schindler. — Musique des guides. — Ephémérides musicales. — Nouvelles et annonces.

AUDITIONS MUSICALES DE LA SEMAINE.

2e SÉANCE DES DERNIERS QUATUORS DE BEETHOVEN, PAR MM. MAURIN, CHEVILLARD, MAS ET SABATTIER.

De même que le feu roi voyait avec déplaisir quelques-uns de ses anciens amis qu'il désignait assez spirituellement par la qualification de borne de 93, il est des gens qui blâment le critique stationnaire, exclusif dans ses principes sur l'art, et qui ne veut modifier en rien ses doctrines, ses jugements sur les progrès de cet art. Je suis assez de l'avis de ces gens ; et je pense que ceux qui font de la législation artistique doivent être de leur temps, et qu'ils ne doivent pas s'écrier comme un personnage d'une comédie moderne, quand il s'agit d'ouvrages de littérature ou de musique : « Sublime ou détestable, je ne sors pas de là ! » C'est surtout à propos des œuvres écrites dans la science des sons, que le jugement sur audition ou par la lecture peut et doit être formulé différemment. Il est des ouvrages dramatiques d'un grand effet à la représentation, et qui n'en produisent qu'un médiocre à la lecture ; il en est de même de certaines œuvres musicales qui charment à l'audition, et plaisent beaucoup moins dans l'analyse qu'on en fait, dans l'examen froid et sévère du cabinet, et sans le prestige de l'exécution d'un ou de plusieurs virtuoses.

S'entend-on bien sur la définition de la musique, de la méthode, de la forme, du style ? Plusieurs ont dit que la musique est l'art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille ; mais si vous écrivez un morceau farci de modulations, des bruissements de l'instrumentation moderne, de suspensions fréquentes et par conséquent de dissonnances, toutes résolues qu'elles sont, cette musique, qui peut être fort bien faite, bien écrite, est peu agréable à l'oreille. La méthode, disent les novateurs, n'est que la routine ; ils ajoutent et prouvent que la forme doit varier selon le plus ou moins d'idées qu'on a. Quant au style, il y en a autant que de différentes écoles qui s'occupent de musique. J.-J. Rousseau dit fort bien que c'est le caractère distinctif de la composition et de l'exécution. Il ajoute que ce caractère varie aussi beaucoup selon les pays, le goût des peuples, le génie des auteurs ; selon les matières, les lieux, les temps, les sujets, les expressions, etc.

On a beaucoup controversé, on a critiqué à bon droit ce vague axiome de Buffon : Le style, c'est l'homme. Le style est quelque chose de plus arrêté, de plus écrit que la personnification intellectuelle et générale de l'homme ; et, pour le caractériser en musique, je pense, et je crois qu'on ne saurait trop le répéter, que le bon style chez un compositeur est dans la connaissance approfondie du contrepoint et de la fugue, sur laquelle peuvent s'appuyer alors le caprice et la fantaisie. Il n'est pas donné à tout le monde, aux amateurs ordinaires et même aux artistes, de discerner à une simple audition les éléments essentiels de l'art et de la composition dont nous venons de parler, sous les riches broderies de la fantaisie d'un homme de génie, surtout quand le sujet de la fugue, s'éloignant de la tradition gothique, est d'un caractère mélodique et nouveau. On peut voir un exemple de ce genre de beauté dans l'introduction du quatuor en *ut* dièze mineur de Beethoven, que disent en ce moment, avec tant de succès, MM. Maurin, Sabattier, Mas et Chevillard, dans la salle Herz. Le sujet de cette introduction est une fugue en style religieux, expressif et mystérieux. Le motif de quatre mesures est attaqué et répondu alternativement par le premier, le second violon, l'alto et le violoncelle. Après quelques épisodes empruntés au sujet en style lié et toujours en suave mélodie, l'oreille de l'auditeur est frappée, mais sans dureté, par diverses transitions enharmoniques au travers desquelles percent des *stretti* ingénieux qui prouvent l'obstination logique de l'auteur ; et puis, au sujet attaqué par l'alto dans la tonalité primitive et répondu par le premier violon, le violoncelle répond aussi par le sujet en augmentation, c'est-à-dire par les valeurs doublées sur les deux cordes graves de l'instrument, ce qui donne à ce beau sujet de fugue un caractère sombre et grandiose comme seraient les voix des morts sortant de leurs tombeaux au jugement dernier et secouant leurs suaires, et faisant sourdre des entrailles de la terre leurs lamentations, les affres et toutes les appréhensions qu'ils éprouvent de rester où ils sont, et leur aspiration qui se perd dans l'infini.

Pour bien apprécier cette poésie musicale, si pleine d'images et d'action en même temps que de calcul scientifique, il faut plus que du goût, autre chose que cette mélomanie qui distingue le peuple amateur ; il faut une intelligence et une oreille exercée à ces beautés de sentiment, à ce style de convention, pour en bien sentir les effets complexes sur l'âme et l'esprit.

J'avoue qu'habitué à la plastique lucide, carrée et classique de Haydn, de Mozart et de Beethoven lui-même dans sa première manière, cette méthode me suffisait ; mais, cédant à la force toujours ascendonnelle du génie de ce dernier, je l'entendis de nouveau, je le relus, et la lumière se fit !

Après de fréquents et infructueux essais, les audacieux interprètes des derniers quatuors de Beethoven ont su se faire un public d'élite qui comprend ou qui a l'air de comprendre cette musique inspirée et scientifique tout à la fois. Que tout ce qui a en soi le sens artistique, ce

sixième sens, comme on l'a fort bien dit, leur vienne en aide avec les hommes compétents, et ils pratiqueront ce précepte de Chateaubriand : Il est temps de quitter la critique des défauts pour l'analyse des beautés.

La troisième séance aura lieu le jeudi 20 janvier, à deux heures ; on y entendra le 14e quatuor, plus justement désigné par le chiffre 16 dans la jolie édition anglaise in-12, où ces quatuors sont rangés par ordre d'œuvres. Ce seizième quatuor est celui qui renferme la GRANDE FUGUE en *si* bémol, morceau original par la singularité du dessin mélodique, la bizarrerie du rhythme et du doigter, et l'on entendra ensuite le 12e en *mi* bémol (œuvre 127), où se trouve le plus bel adagio qui soit sorti de la tête d'un compositeur, hymne complète en cinq parties toutes plus riches les unes que les autres de mélodies et d'harmonies neuves, touchantes, grandes, inspirées.

Matinées musicales de MM. Tellefsen et Goria.

Disciple de feu Chopin, ayant quelque chose de sa manière douce et mélancolique, M. Tellefsen est un pianiste consciencieux qui a dit de fort jolis morceaux pour piano seul, tels que nocturne, une danse norwégienne, un concerto de sa composition, le tout couronné de valses et de mazurkas. Ce petit concert, donné pour la plus grande gloire du piano, a commencé par un concerto de Bach, pour trois pianos, avec accompagnement de quintette pour deux violons, alto, violoncelle et contrebasse. Ce solo-trio, dit par MM. Hiller, Alkan et Tellefsen, a paru d'un style un peu rétrospectif, et, à vrai dire, on cherchait en vain la forme scientifique et les mélodies pleines de charme qu'on rencontre en foule dans le recueil de préludes et de fugues de l'illustre compositeur. M. Cuvillon s'est justement fait applaudir dans le délicieux andanteen *si* mineur de Baillot.

Le lendemain de cette séance, M. Goria en a donné une à peu près pareille aussi, et de même chez Pleyel, c'est-à-dire en l'honneur du piano, et pour faire entendre ses ouvrages. M. Goria est un grand et solide pianiste par la taille : il pratiqueaussi les délicatesses et finesses du toucher sur cet instrument si fort à la mode. Sa chanson mauresque est d'une mélodie colorée et suffisamment égyptienne : cela est joli et plaît.

Concert de Mlle Clauss.

Pendant que je suis en train de vous parler de pianistes, il faut bien que je vous dise les faits et gestes de Mlle Clauss, la virtuose au jeu fin, au style lié, délicat, limpide, sans préjudice de la verve et de quelque chose qui ressemble à de l'inspiration. Elle a dit des variations sur un thème de l'*Elisir d'amore*, par Henselt, qui sont d'un brillant effet, mais qu'on voudrait liées entre elles par une phrase un peu moins commune et moins monotone. La bénéficiaire a chanté de ses dix doigts un mélancolique et dramatique nocturne en *ut* mineur, par Chopin ; et puis le beau morceau de Stephen Heller, *la Chasse*, étude dramatique aussi ; car cela raconte, en un galop incesssant, l'amour passionné de Philippe-Auguste pour Agnès de Méranie, *l'Amour qui monte en croupe et galope avec lui*. Le final de la sonate en *ré* mineur de Beethoven (œuvre 31) a été remarquablement exécuté par Mlle Clauss ; et puis sont venus les illustres patineurs du *Prophète*, illustrés par Liszt, et non moins illustrés par l'exécution de Mlles Graever et Clauss, qui se disputent, dans ce morceau, le prix de la légèreté et du *brio*. C'est à qui, de ces vingt jolis doigts, jouera le plus de notes perlées et diamantées

Ce concert d'adieu de Mlle Clauss, qui part pour Berlin et Saint-Pétersbourg, a été orné de deux débuts : Mme Paris et M. Oberthur. Mme Paris est une jeune cantatrice, élève de Mme Damoreau ; elle possède une belle voix de soprano. Elle a dit d'une manière brillante l'air brillant du *Billet de loterie*, de Nicolo : *Non, je ne veux pas chanter*; et puis, de fort jolies romances et chansonnettes composées par M. Wekerlin, directeur des chœurs de la Société Sainte-Cécile. M. Oberthur, artiste allemand, a débuté aussi dans le concert de Mlle Clauss, par une fantaisie pour la harpe qu'il a dite sur cet instrument d'une manière agréable.

Concert de M. Sivori.

Indépendamment des diamants qui brillent aux doigts et sur la poitrine de M. Camillo Sivori, son jeu brillant, son archet audacieux, jettent aussi des perles mélodiques et harmoniques à la manière de Paganini dont il est l'héritier le plus direct, héritier de son intonation d'une justesse imperturbable, de son trille fin, serré, brillant, de son archet preste, leste, qui ne trahit jamais l'embarras. Si cet archet ne se distingue pas précisément par l'ampleur, la rondeur et la puissance du son, il n'en chante pas moins avec une exquise sensibilité, une profonde expression, qui remplace la noblesse par la grâce, le sérieux par l'esprit. La justesse, la force, l'éclat de son doigter sont admirables; sa main gauche, enfin, a plus de puissance que n'en avait celle de Paganini : tout ce qu'elle fait est d'une sûreté, d'un fini qui ne laisse rien à craindre ni rien à désirer. C'est quelque chose de très-intéressant que la présence à Paris, et en même temps, de ces deux virtuoses sur le même instrument, d'école, de manière, de talent si différents ; l'un sérieux, au jeu large, à l'archet qui semble long d'un mètre et dont il est toujours maître, mais qui, par cela même, laisse désirer un peu de fougue, de caprice, de fantaisie artistique ; l'autre, aux doigts d'acier, comme ceux de son rival, mais à l'archet fougueux, capricieux, fantaisiste, se moquant de la difficulté, et donnant autant de sonorité aux sons harmoniques que la main gauche en donne au *pizzicato*. Sivori a joué, dans le concert qu'il a donné chez Herz mercredi dernier, le concerto en *si* mineur de Paganini d'une façon admirable ; il a été applaudi, demandé et redemandé *con furore* après ce bel œuvre et les autres morceaux de lui qu'il a exécutés.

La charmante Mme Gaveaux-Sabatier, qui, sans quitter le sceptre de la chansonnette fine et naïve et spirituelle, s'est faite de plus cantatrice brillante de concerts, a dit l'air difficile du *Caïd*, de manière à provoquer d'unanimes applaudissements. Le jeune pianiste Fumagalli a dit avec autant de talent que de succès différents morceaux de sa composition sur des mélodies italiennes, espagnoles, et une grande fantaisie de bravoure sur le *Prophète*.

Soirée musicale de M. Théodore Gouvy.

Le nom de M. Gouvy n'est ni très-ancien ni trop nouveau dans l'art musical ; c'est celui d'un amateur-artiste, compositeur sérieux et consciencieux, fort bien initié à tous les mystères de l'instrumentation moderne, et qui ne manque pas d'idées mélodiques dans ses symphonies. Nous disons ses symphonies, car il a déjà écrit quatre grands ouvrages de ce genre ; et c'est celle en *ut* majeur qu'il a fait exécuter dans le concert qu'il a donné lundi dernier, 10 janvier, salle Herz. Ce n'est pas par le numéro ou par la tonalité qu'il est essentiel de désigner ses symphonies ; ce qu'il y a de plus difficile, c'est de leur donner un nom qui reste, d'en faire un tableau qui s'imprime dans la mémoire des auditeurs, comme la symphonie la *Reine*, de Haydn ; celle en *sol* mineur de Mozart ; celles en *ut* mineur ou en *la* de Beethoven, ou bien encore *l'Héroïque*, *la Pastorale*, etc. Il ne s'agit pas d'écrire et de faire imprimer sur un programme qu'on exécutera votre symphonie en *mi* bémol, disait dans le temps un critique à ce pauvre Schneitzhoeffer, qui vient de mourir ; mais bien de nous faire entendre une œuvre qui nous frappe et nous charme, et nous reste dans la pensée. Le thème est trop généralement négligé par nos compositeurs de symphonies. Le motif doit être l'idée principale de l'œuvre, comme on le voit, par exemple, dans le bel *andante* de la symphonie en *la* de Beethoven et le thème du premier allégro de la symphonie en *ut* mineur du même compositeur, thème simple, court, énergique, et travaillé avec un art infini. La pensée dramatique est ce qui manque assez généralement à nos compositeurs de symphonies. Ce ne sont ici que des considérations générales sur cette forme de l'art, et non des reproches à l'adresse

de M. Gouvy, dont la mélodie est distinguée et l'instrumentation riche et puissante, peut-être un peu trop continuellement. On y désirerait des jours, des éclaircies. Sa symphonie en *ut* majeur est une œuvre remarquable, et sa sérénade ponr instruments à cordes est charmante. Dans ses deux ouvertures de concert et pour festival, il a prouvé qu'il sait employer, avec autant d'art que de goût, toutes les ressources de l'orchestre, qu'il manie comme un seul instrument.

Le fragment du concerto de Mozart, pour violon et alto *soli*, a été redit dans ce concert par MM. Deloffre et Casimir Ney avec un fini d'exécution et un charme d'ensemble qui leur a valu d'unanimes applaudissements.

Société des concerts de Berlin.

Cette Société, qui n'a pas précisément, dans la capitale de la Prusse, l'importance de la Société des concerts de Paris, est arrivée en cette dernière ville pour augmenter le nombre des Sociétés symphoniques qui se posent en rivales de celles du Conservatoire. Cette pointe artistique aura-t-elle un résultat heureux dans l'intérêt de l'art et dans celui de la petite armée des instrumentistes, qui sont fort bien dirigés par M. Elbel? On en doute. C'est venir établir une lutte contre les orchestres de Paris, qui peuvent fort bien la soutenir. Dans le pays de l'*idée*, il fallait apporter une idée quelconque, un peu nouvelle, et ne pas afficher la prétention de faire resplendir à nos regards le soleil de Beethoven. Nous avons tant vu briller ce soleil!

Dans le dernier concert donné chez Herz par la Société des concerts de Berlin, les bons et consciencieux Allemands qui la composent avaient offert à leurs auditeurs un programme en trois parties. Trois parties!... dans lesquelles il n'y avait rien qui n'ait été entendu ici, si ce n'est une assez bonne ouverture du chef d'orchestre, M. Elbel, et *la Rose*, mélodie pour violoncelle, par Spohr, exécutée d'une manière suffisamment suave par M. Viereck. L'orchestre a dit d'une façon honnête et propre la symphonie pastorale. Enfin, ce qui a été le plus remarqué dans ce concert allemand, c'est le duo d'*I Puritani*, par M. Lefort et Mlle Nau, et un air italien de de Bériot, chanté aussi par Mlle Nau, avec ce goût, cette méthode, ces intonations limpides et de ce *brio* qui distinguent cette charmante cantatrice.

Soirée musicale donnée par Mlle Graever.

Mlle Graever a donné, dans la salle Sax, une charmante soirée musicale au bénéfice d'un pensionnat de jeunes orphelines.

C'est par une sonate de Beethoven, exécutée avec un sentiment profond du génie de l'auteur, qu'elle a inauguré cette brillante séance, et en quelque sorte pris son élan. Dans le *Chant des Croates*, de Blumenthal, cette production si naïvement originale, la jeune pianiste ne s'est pas montrée moins originale que celui qui l'a écrite: elle en a reproduit si heureusement le caractère étrange et charmant que le morceau a eu les honneurs du *bis*; c'est du reste un avantage auquel l'œuvre de Blumenthal est habituée. On sait que Liszt a fait du thème des *Patineurs*, dans *le Prophète*, le morceau de concert le plus magnifique, et il est juste de dire que ce morceau, tiré d'un chef-d'œuvre, est le triomphe de Mlle Graever. Impossible de le jouer avec plus de vigueur, de brio, ni de s'associer plus complétement à la double inspiration qui lui a donné naissance.

Mlle Graver ne se borne pas à faire valoir les inspirations des autres: elle en a aussi qui lui appartiennent en propre, et qu'elle rend avec une égale supériorité. Les deux romances sans paroles qu'elle a composées et qu'elle joue à ravir, doivent lui être comptées pour la pensée comme pour la forme; l'auditoire a prouvé qu'il était de cet avis.

Dans le même concert, Cossmann, le célèbre violoncelliste, a joué deux de ses compositions, tout à fait dignes des suffrages qu'elles ont obtenus. Cossmann promet un concert pour son compte, et les bravos unanimes qui l'ont salué ne permettent pas de douter que sa promesse ne soit une vérité.

HENRI BLANCHARD.

P. S. L'espace et le temps nous manquent pour rendre compte dignement de la belle symphonie de Mme Louise Farrenc, exécutée à la deuxième séance de la *Société symphonique*, qui a eu lieu vendredi, 14 janvier, dans la salle Herz. Nous reviendrons sur cette œuvre d'art tout à la fois classique et de progrès, dû à la plume de la docte musicienne, qui, dans la science des sons, tient, comme habile professeur de piano et compositeur, une place qu'aucune femme avant elle n'a remplie avec autant de distinction et d'éclat. Ses jeunes interprètes, dirigés d'une manière remarquable par M. Mas, ont fonctionné comme un seul homme de talent habitué à résumer la volonté de tous, comme à conquérir les suffrages des auditeurs les plus difficiles et les plus exigeants.

CORRESPONDANCE.

A Monsieur Antoine Schindler.

Saint-Pétersbourg, 24 novembre (6 décembre) 1852.

J'ai connaissance de votre réplique insérée dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*. Il me paraît assez étrange qu'après m'avoir attaqué aussi violemment que vous l'avez fait, vous vous permettiez dans votre justification ce ton de fanfaronnade et de persifflage qui caractérise votre faible réplique, dans laquelle vous vous mettez en contradiction avec vous-même. Vous avez la prétention de vous montrer comme le plus zélé défenseur de Beethoven, et, à mon avis, vous lui avez fait plus de tort que son ennemi le plus déclaré n'aurait pu lui en faire. D'abord, en publiant qu'il avait eu à se plaindre de moi, vous en faites un ingrat, et vous me forcez de livrer au public des détails que j'ai gardés pour moi seul pendant vingt-cinq ans. Comme je vois que vous ne connaissez absolument rien de mes rapports avec le grand homme, je veux bien vous en instruire par égard pour la dernière phrase de votre réplique, à laquelle, selon moi, vous auriez dû borner votre justification pour être raisonnable et digne. Vous auriez dû être d'autant plus circonspect dans vos nouvelles attaques, Monsieur, que vous deviez savoir qu'un homme dans ma position, avec mon nom, attaqué pour un misérable paiement de quelques ducats, lorsqu'il se détermine une bonne fois à protester à la face du monde entier contre les calomnies dont il a été l'objet, c'est qu'il est bien sûr de son fait et n'ira pas compromettre sa considération. La réserve et la prudence étaient donc votre premier devoir. Cela dit, j'entre en matière.

L'année 1822, lorsque M. Zeuner me suggéra l'idée de demander à Beethoven trois quatuors, je lui expédiai 50 ducats aussitôt que j'eus son consentement à ma demande, moyennant un honoraire de 150 ducats pour les trois quatuors. A cet envoi d'argent, Beethoven me répondit par une lettre autographe de trois pages, qui commence par ces mots: « *Kaum hatte ich das Honorar der drei Quartette bestimmt* » *und 50 Ducaten für das erste Quartett sind schon in meinen Haenden.* » *Dank dem edlen Fürsten, u. s. w.*: A peine ai-je eu le temps de fixer » les honoraires des trois quatuors, que les 50 ducats pour le premier » quatuor sont déjà dans mes mains. Grâces soient rendues au noble » prince, etc. » Comme vous avouez vous-même maintenant que ce premier quatuor a été soldé, je n'ai pas besoin de faire figurer cette quittance dans les pièces de conviction qui sont jointes à cette lettre. On voit par ce qui précède que l'initiative d'un paiement anticipé venait de moi et que Beethoven n'a pas cru devoir s'en plaindre.

Cependant qu'advient-il? Plus d'une année s'était écoulée depuis l'envoi des premiers 50 ducats, lorsque je reçois, par l'entremise de la haute chancellerie d'État, un volumineux paquet expédié de Vienne, le 5 octobre 1823, contenant une partition écrite de la messe solennelle, que Beethoven me priait d'accepter en dédommagement des 50 ducats payés pour le premier quatuor, qui n'était point encore achevé. Je répondis aussitôt que j'acceptais la proposition, et fis partir immédiatement 50 ducats encore, qui, avec le bénéfice résultant du change (4 ducats), portèrent à 104 ducats la somme que Beethoven

reçut de son vivant, avant qu'aucun des quatuors eût été livré (1). Cependant, comme cette partition de la grand'messe était un objet parfaitement inutile entre les mains d'un particulier, j'en fis hommage à la Société philharmonique de Pétersbourg, après avoir dépensé plus de 100 ducats à faire copier les parties de chant et d'orchestre de cette œuvre colossale. De cette manière, cette messe solennelle put être exécutée en mars 1823, au concert donné par la Société philharmonique de Pétersbourg. (Voyez *la Gazette musicale de Leipzig*, 1829, page 349.) C'était donc une dépense de 150 ducats qui me tombait inopinément sur les bras, en sus des honoraires d'une somme équivalente pour les trois quatuors; mais je l'acceptai de très-bonne grâce et ne songeai pas à m'en plaindre. Mais voici un autre incident que je voudrais bien pouvoir justifier, et que je n'explique qu'en le rejetant sur l'entourage du grand homme, qui semble avoir été assailli, pendant ses dernières années, par des gens avides de spéculer sur les productions de son génie. Voici le fait.

Le 17 septembre 1824, Beethoven adressa aux éditeurs de la *Cecilia* (journal musical paraissant à Mayence) un fragment de l'adagio de *mon* futur quatuor (op. 127), et dit dans la lettre qui accompagne cet envoi : » *Auch das Quartett erhalten Sie sicher bis Hälfte October.* » C'est-à-dire : Vous recevrez *aussi* le quatuor pour la mi-octobre *sans faute* (2). Voici donc les frères Schott, de Mayence, plus favorisés que moi, qui n'ai encore reçu aucune communication ni promesse de ce genre, bien que j'aie déjà déboursé 104 ducats, tandis que ce même quatuor ne me fut expédié de Vienne qu'en 1825, comme l'atteste le millésime inscrit sur le titre du manuscrit original et la lettre du banquier Heninstein, qu'on trouvera aux pièces justificatives. — J'ai souvent pensé que cet envoi et cette lettre adressés le 17 septembre 1824 aux frères Schott, de Mayence, avaient été primitivement destinés pour moi. Ce qui me porte surtout à le croire, c'est que le contenu de cette même lettre, qui suit la phrase citée plus haut, se trouve textuellement reproduit dans une lettre que Beethoven m'adressait la dernière année de sa vie, et dont M. Lenz cite un fragment dans son ouvrage : *Beethoven et ses trois styles*. On ne pourrait s'expliquer cette coïncidence qu'en admettant que Beethoven avait des phrases toutes faites dont il se servait pour sa correspondance, n'importe avec qui, ce qui bien certainement serait de la dernière absurdité quand il s'agit d'un génie aussi fécond que Beethoven.

Un fait non moins significatif à observer, c'est que les deux premiers quatuors furent élaborés pendant près de quatre années, tandis que le troisième quatuor, le plus long de tous, puisqu'il comprend six morceaux au lieu des quatre d'usage, a paru deux mois après ses aînés, et peut-être cette précipitation provenait-elle de ce qu'on voyait que j'avais renoncé à payer le troisième quatuor avant qu'il fût entre mes mains. Au milieu de tout cela, une dédicace d'ouverture (op. 124) vint provoquer encore un honoraire de 25 ducats. Je vous remercie, Monsieur, de m'avoir appris que je dois cette dédicace à l'avidité d'un apothicaire, frère du grand homme, dont je ne soupçonnais pas l'existence. Je suis heureux d'apprendre que le grand, l'immortel Beethoven, n'a pas trempé dans ces petites machinations, qui n'avaient d'autre but que de m'extorquer quelques ducats de plus. Toutefois le rusé apothicaire n'était pas si mal avisé quand il *flairait*, comme vous le dites, de l'or aux bords de la Newa. Le fait est que, hormis moi, personne à Pétersbourg n'aurait consenti alors à supporter 150 ducats de frais bénévoles à l'occasion d'une partition, non demandée, substituée à un quatuor commandé et payé, et à octroyer 25 ducats pour la dédicace d'une ouverture qui n'était plus de fraîche date.

(1) Voir aux pièces justificatives la quittance de Beethoven et les lettres de MM. Heninstein et Ce, de Vienne.

(2) Cette lettre se trouve annexée à ce fragment d'adagio publié en forme de chant après la mort de Beethoven par les frères Schott avec des paroles adaptées à la circonstance, sous le titre de : *Beethoven's Heimgang*. Ce fragment se compose de l'introduction de l'adagio du premier quatuor, transposée dans un autre ton, qui forme le thème sur lequel roule tout le morceau. (Voyez le 24e cahier de la *Cecilia* pour 1824, page 311.)

Quoi qu'il en soit, le troisième et dernier quatuor arriva à Pétersbourg à une époque où j'avais quitté la capitale, de sorte que, à cause de la mort, qui n'attend pas, je n'ai pu livrer l'honoraire du dernier quatuor qu'au neveu du grand homme, et cela, lorsque j'eus acquis la certitude qu'il était véritablement son unique héritier. Il résulte de cet exposé de faits que dans mes rapports avec Beethoven, j'ai dû distinguer deux choses : d'un côté, la question sacrée d'un labeur entrepris par le génie à la demande d'un de ses plus grands admirateurs; et de l'autre, une mesquine tendance à spéculer sur ma personne, indigne d'un homme aussi prodigieusement grand que Beethoven. J'abhorre les dédicaces, que je considère la plupart du temps comme un impôt prélevé sur la vanité par l'esprit de spéculation, et qui, en fait d'art, ne prouvent absolument rien en faveur de celui qui en est l'objet. Je suis passionné pour la belle et grande musique, dont Beethoven est pour moi le type par excellence, et c'est pour le monde musical, dont je suis un atome, que j'ai voulu être *l'occasion* de la création de nouveaux chefs-d'œuvre en fait de quatuors; j'aurais même préféré que mon nom ne fût pas prononcé dans cette circonstance. Il est complétement faux que je me sois réservé la propriété exclusive de chaque quatuor pendant une année entière; ce n'est pas sous un aussi mesquin point de vue que je considère les productions du génie; bien au contraire; rien de pareil n'avait jamais été stipulé entre Beethoven et moi; aussi, à la réception du premier quatuor (mars 1825) je me hâtai d'écrire à Beethoven pour le prier de ne pas tarder à le publier, pour satisfaire l'impatience des admirateurs de son génie incomparable; et ce fut Beethoven qui me répondit pour me supplier d'en conserver la jouissance exclusive au moins pendant six mois. Accordez comme vous le pourrez, Monsieur, cette dernière proposition de Beethoven, faite en 1825, avec sa lettre du 17 septembre 1827 ci-dessus mentionnée, et convenez qu'il est bien maladroit à vous, en présence de cette lettre, de venir affirmer d'un ton doctoral : « Ainsi fut remplie la condition *posée par le prince* de » *vouloir* posséder chacun des quatuors une année entière. » Vous avez inventé cela, Monsieur, et s'il était vrai que Beethoven eût accepté de semblables conditions de ma part, sa lettre du 17 octobre 1824, insérée dans *la Cécilia*, prouverait péremptoirement qu'il aurait manqué à ces engagements qu'il vous plaît de lui attribuer. C'est ainsi que sans le vouloir, sans doute, vous servez bien mal la mémoire du grand Beethoven, ce qui justifie le proverbe : « Mieux vaut un franc ennemi qu'un imprudent ami. »

Ayant donc, comme je l'ai dit plus haut, fait deux parts très-distinctes à mes yeux des titres que Beethoven avait à faire valoir auprès de moi, j'avais ajourné la liquidation des *impôts* créés par l'esprit de spéculation (75 ducats) jusqu'après la réception du dernier quatuor commandé par moi. Mais comme je n'avais pas pris à l'égard de Beethoven l'engagement de ne pas quitter Saint-Pétersbourg avant qu'il m'eût fait parvenir tous les trois quatuors, je quittai la capitale du Nord en mai 1826, pour aller dans mes terres, d'où les hasards de la vie militaire me transportèrent bientôt beaucoup plus loin. La Providence, sur ces entrefaites, avait affligé tous les vrais amis de l'art, en retirant prématurément du monde cette grande âme de Beethoven, qui, ici-bas, semblait déjà initiée aux divins accents des célestes harmonies. Personne n'en fut plus profondément affecté que moi, et d'autant plus que, par la mort de Beethoven, le règlement de comptes ajourné jusqu'après la réception du dernier quatuor, ne pouvait plus être effectué avec lui. Et voilà l'explication de ce chiffre de 125 ducats que vous citez, sur lequel vous insistez tant, sans savoir seulement de quels éléments il se compose; je vais donc vous l'apprendre : 50 ducats pour le troisième quatuor, 50 ducats pour la partition de la messe, et 25 ducats pour les honoraires de l'ouverture op. 124. Il suit de là que mon compte avec Beethoven comportait avec les deux premiers quators 225 ducats en tout et non 125 comme vous le dites. Ainsi, lorsque vous vous acharniez tant à soutenir ce chiffre 125, qui, sous votre plume, est une lettre morte, vous ne vous doutiez pas le moins du monde que vous fournissiez par là la preuve la plus convaincante que 100 ducats avaient été

payés à Beethoven de son vivant, et que cette preuve vaut mieux que toutes les quittances autographes possibles. Cependant, dans le récit inséré dans votre biographie, vous dites bien positivement que je n'ai rien absolument rien payé à Beethoven de son vivant, pour les trois quators que je lui avais demandés ; vous voilà donc foudroyé par vos propres armes, et il est bien prouvé, en outre, que vous n'aviez absolument aucune connaissance de l'ensemble de mes relations avec le grand homme dont vous vous dites l'ami. Maintenant, voulez-vous savoir comment je me suis acquitté de cette somme de 125 ducats, que la parque inexorable avait laissée entre mes mains, à la suite de ce concours de circonstances que je viens de vous exposer ?

Je commençai par solder à l'héritier du grand Beethoven l'honoraire des 50 ducats dus pour le dernier quatuor, ce que j'accomplis par deux envois successifs de 20 et de 30 ducats par l'entremise de la maison Heninstein à Vienne. Mais, à cause de différentes circonstances relatives à ce jeune homme, et qu'il est superflu de mentionner ici, je résolus de donner aux 75 ducats déposés chez moi, une destination plus élevée, qui aurait purifié cette somme de cette teinte mercantile qui l'avait affectée, et qui était en même temps un digne hommage à la mémoire de l'immortel génie qui venait de nous être enlevé. Je fis éditer à Brunswick deux quatuors, et à Saint-Pétersbourg *un quintetto funèbre dédié aux mânes du célebre Beethoven*, le tout extrait de ses incomparables œuvres pour le piano, et arrangé par moi pour les instruments à cordes. Tous les exemplaires devaient être vendus *au profit des pauvres*. Ces publications me coûtèrent 90 ducats, dont je ne me suis jamais remboursé sur la vente. Depuis plus de vingt ans que ces éditions s'écoulent dans un but de bienfaisance, les indigents qui en ont recueilli de 4 à 5,000 fr. honorent dignement le grand homme en bénissant sa mémoire. Charles Beethoven avait été informé par moi dans le temps de ma détermination bien arrêtée d'en agir ainsi, sans lui ôter l'espoir de lui bonifier un jour l'équivalent à titre de don gratuit. C'est ce que j'ai accompli longtemps après; car après tout, Charles Beethoven est le neveu du grand homme, qui, comme il me l'avait écrit lui-même, avait concentré toutes ses affections sur sa tête. A l'annonce de cet envoi de 75 ducats, Charles Beethoven me répondit qu'il le considère, « *non* » *comme l'acquittement d'une dette, mais comme une faveur faite à la* » *mémoire de feu son oncle, comme une gratification à laquelle il n'a* » *guère de titres.* » Voilà, Monsieur, comment un gentilhomme russe s'acquitte envers un grand homme comme Beethoven.

« Mais les 500 ducats? » — Nous y voici ; vous aurez votre compte. Les trois quatuors, 154 ducats : 50 ducats pour la partition de la messe, 25 ducats pour la dédicace de l'ouverture, 100 ducats en frais de copie pour la messe, 90 ducats pour les éditions au profit des pauvres, et 85 ducats à l'occasion de la 9e symphonie avec chœurs; somme totale de dépenses directes et indirectes, par suite de la demande des quatuors, 504 ducats, sans compter ce que les indigents ont gagné par suite des conséquences dérivant de la même source. Je dois ajouter qu'ayant appris que j'avais été mis en tête de la liste des souscripteurs pour la 9e symphonie, *à mon insu*, je fis à l'égard de cette œuvre ce que j'avais fait à l'égard de la messe : j'en fis hommage à la même Société philharmonique, avec tous les frais de copie des parties à ma charge. Ce qui explique les 85 ducats de frais à cette occasion.

Voilà, Monsieur, comment j'honorais la mémoire de Beethoven, alors que, sur ce même chapitre, vous m'abreuviez d'injures, sans rien savoir de mes rapports avec le grand homme. Vous ne vous étonnerez donc pas de la profonde indignation qui s'est emparée de moi, lorsqu'en 1851, pour la première fois, j'eus connaissance de votre violente diatribe. Il vous reste la ressource de vous tirer de là en disant : *Peccavi*, et de le dire hautement à la face du monde musical, avec la même publicité que vous avez mise à me calomnier.

Le Prince NICOLAS-BORIS GALITZIN.

PIÈCES JUSTIFICATIVES.

Annexes composées de documents postérieurs à l'envoi des 50 ducats pour le premier quatuor, dont le paiement n'est pas même contesté par M. Schindler.

QUITTANCE.

Vienne, 22 octobre 1823.

Je reçus de votre part pour compte de S. A. M. le prince Nicolas Galitzin, à Saint-Pétersbourg, la somme de 50 ducats, je dis cinquante ducats en or effectif, dont double quittance ne valant que pour une.

LOUIS VAN BEETHOVEN.

Lettres de Charles Heninstein et Cie au prince Nicolas Galitzin.

I. Vienne, le 28 octobre 1823.

Nous avons l'honneur d'accuser la réception de la gracieuse lettre de V. A., en date du 3 du courant, et d'accompagner en même temps quittance de M. Louis van Beethoven, de 50 ducats en effectifs, que nous lui avons payés d'ordre et pour compte de V. A., *comme honoraire de la messe* (1) que nous avons expédiée par l'entremise de la haute chancellerie d'État.

II. Vienne, 29 janvier 1825.

Nous avons l'honneur d'accuser la réception de la lettre que V. A. a bien voulu nous adresser sous la date du 5 courant. L'incluse qu'elle contenait fut de suite remise à M. de Beethoven, auquel nous avons aussi payé 4 ducats en or pour solde de la remise que MM. Stieglitz et Cie nous ont fait pour *compte de V. A. M. de Beeth ven vous promet le quatuor en question dans une quinzaine de jours*. Après réception, nous tâcherons de l'expédier de la manière la plus sûre, ou à M. le comte de Lebzeltern, ou à M. Stieglitz et Cie. (Suit un compte détaillé en chiffres.)

N. B. Cette lettre prouve que le quatuor op. 127 n'a pas pu être rendu à Saint-Pétersbourg avant mars 1825.

QUITTUNG.

Stück Dreissig kk. Ducaten in Gold von den Herren Heninstein und Cie, laut Quittung Herren Stieglitz und Cie in St.-Petersburg, und für Rechnung des Herrn Fürsten Galitzin in D***, empfangen zu haben, bescheinige hiermit doppelt für einfach geltend.

Wien, den 9. November 1832.

KARL VAN BEETHOVEN.

La quittance pour les 20 ducats envoyés précédemment à ce dernier paiement, n'a pas été retrouvée. Mais, en novembre, voici ce qu'on lit dans une lettre autographe que Ch. Beethoven m'a écrite en date du 29 mars 1852, et dont l'original est entre mes mains :

« Je suis bien fâché de ne pouvoir désigner *les sommes que vous avez en-* » *voyées à mon oncle;* mais *je ne doute pas* que l'assertion de V. A., de lui » avoir fait remettre 100 ducats, *ne soit tout à fait juste ;* de même que » vous m'avez fait passer le prix du troisième quatuor en deux envois de » 20 et 30 ducats... Pour parler en dernier lieu du misérable S. (*sic*) que » V. A. *appelle pamphlétaire à juste titre*, je plains infiniment que ce sujet » ait osé blesser l'honneur de V. A., et je vous prie de croire que je n'ai » point eu de part à cette offense. Au contraire, je m'offre à en envoyer à » V. A. une déclaration propre à être insérée dans la *Gazette*.

» CHARLES DE BEETHOVEN.
» Joseph-Stadt, 221. »

Pour copie conforme :

Le prince NICOLAS-BORIS GALITZIN.

MUSIQUE DES GUIDES.

Il n'est bruit en ce moment que de la magnifique musique des Guides, dont l'organisation avait été confiée à M. Sax, et dont le premier début à la cour, le premier jour de l'an, en présence de Sa Majesté l'Empereur, est venu pleinement confirmer le choix fait par le gouvernement de l'habile facteur pour cette mission difficile et im-

(1) Substitution sur laquelle je n'ai pas été consulté ce qui, du reste, ne change rien à l'ensemble de la comptabilité.

portante. Quand on entend cette musique modèle, on reste frappé d'admiration. Mais pour se faire une juste idée des progrès réalisés par M. Sax et des conquêtes que l'on doit à son esprit inventif, il faut se rappeler ce qu'étaient les musiques militaires en France il y a seulement une vingtaine d'années. A cette époque, les basses étaient uniquement représentées par les trombones et par le serpent, ce vieil engin musical dont la race s'est encore perpétuée jusqu'à nos jours dans quelques églises de village. L'ophic'éide ne vint que plus tard. — Les parties intermédiaires étaient confiées à des cors sans pistons; quant aux voix aiguës, elles n'avaient pour se produire que les flûtes ou les clarinettes, — et quelles clarinettes! — Les trompettes étaient pareillement sans pistons; enfin, les cornets à pistons ne vinrent que longtemps après.

En 1845, les musiques de l'armée française furent réorganisées sur un plan proposé par M. Sax. On sait avec quelle lenteur s'accomplissent de pareilles réformes : aussi, malgré toute la diligence que mit l'inventeur à faire l'application de son système, malgré un travail incessant, malgré une fabrication qui n'occupait pas moins de 191 ouvriers, c'est à peine si on avait pu juger encore de l'excellence de ses doctrines, lorsqu'arriva la révolution de 1848. Le 18 mars suivant, un décret du gouvernement provisoire, provoqué par des adversaires vaincus dans une lutte loyale, mais dont par cela même la haine n'était que plus ardente, bouleversa tout ce qui avait été fait auparavant, et supprima les saxophones dans les musiques de l'armée, ainsi que dans l'École militaire du Gymnase musical; puis à leur place on réintégra l'ancien basson, dont les vices et l'insuffisance pour la musique militaire avaient été depuis longtemps reconnus et constatés. Cependant, quelques musiques tinrent bon et restèrent debout, conformément à l'ordonnance de 1845, entre autres celle du 9e dragons pour la cavalerie, et celle du 74e de ligne pour l'infanterie. Grâce à ces spécimens, trop rares il est vrai, les connaisseurs purent apprécier tout ce que l'on était en droit d'attendre de M. Sax. Ce dernier ne se découragea pas; il engagea la lutte; il la soutient depuis six années. A côté des piéges qui lui étaient incessamment tendus et des embarras qu'on ne cessait de lui susciter, il trouva moyen d'étendre le domaine de ses découvertes et de perfectionner ses inventions premières; il parvint à confectionner, pour l'Exposition universelle de Londres, une série véritable de nouveaux instruments qui remportèrent le plus éclatant triomphe, et lui valurent la première place, la place d'honneur à ce concours général de toutes les nations.

Enfin, l'occasion décisive qui vient de lui être offerte par la création de la musique des Guides a mis dans tout son jour les vastes conceptions et les ingénieuses ressources de cet inépuisable inventeur; car, cette fois, il n'avait plus à combattre; il pouvait donner l'essor à ses idées et puiser sans considération d'économies dans tous les éléments de son art, aussi peut-on dire qu'il a dépassé l'attente de ses plus fervents admirateurs : un auguste suffrage, l'approbation des hommes les plus éminents, lui sont désormais acquis, et il y a tout lieu d'espérer qu'une ère nouvelle, une ère de prospérité comme de succès va dater pour M. Sax du jour où les brillants accords de sa musique modèle ont retenti dans le palais des Tuileries en présence de Sa Majesté l'Empereur.

Hier, samedi, la musique des Guides a dû se faire encore entendre le soir chez Sa Majesté l'empereur.

ÉPHÉMÉRIDES MUSICALES.

16 janvier 1780. Mort de François-Antoine Vallotti, grand organiste, savant théoricien et compositeur de musique d'église.

17 — 1733. Naissance de François-Joseph Gossec, à Vergnies (Hainaut). L'un des fondateurs de l'École française de musique dramatique.

18 — 1713. Mort d'Archange Corelli, célèbre compositeur et le plus grand violoniste de son temps. Il était né près de Bologne, en février 1653.

19 — 1805. Mort de Jean-Charles-Gottlieb (Théophile) Spazier, à Leipsick. Professeur de philosophie, qui a laissé des écrits sur la musique et quelques compositions.

20 — 1833. Mort de la célèbre Mme Mara (née Gertrude-Elisabeth Schmaeling), à Revel, en Russie. La plus grande cantatrice de l'Allemagne.

21 — 1851. Mort de Gustave-Albert Lortzing, à Berlin. Bon ténor et compositeur dramatique dont les opéras ont eu beaucoup de succès en Allemagne.

22 — 1775. Naissance de Manuel del Popolo Vicente Garcia, à Séville. Compositeur et surtout célèbre chanteur et professeur de chant. Père de Mmes Malibran et Pauline Viardot.

Théodore PARMENTIER.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Académie impériale de musique, *la Xacarilla* et *Orfa*. Vieuxtemps se fera entendre pour la seconde fois.

*** Dimanche dernier, *Guillaume Tell* était chanté par Gueymard et Merly. L'un et l'autre ont produit de beaux effets dans les rôles d'Arnold et de Guillaume. Dans celui de Mathilde, au second acte, Mlle Nau a si délicieusement chanté la romance et le duo que la salle entière l'a applaudie à plusieurs reprises.

*** *Lucie de Lammermoor* et *Orfa* composaient les spectacles de lundi et de mercredi. Vendredi, *la Xacarilla* précédait le ballet, et Vieuxtemps se faisait entendre entre les deux ouvrages. Le grand artiste exécutait son nouveau concerto, qui n'a pas moins réussi qu'aux auditions précédentes.

*** On annonce pour l'un des jours de la semaine prochaine la première représentation de *Luisa Miller*, traduite en français.

*** Demain, lundi, aura lieu à l'Opéra-Comique la première représentation de l'ouvrage en un acte et avec chœurs, dont M. Gastinel a écrit la musique, et jouée par Mmes Lefebvre, Talmon, Félix, Jourdan et Nathan.

*** Mlle Lefebvre a chanté cette semaine le rôle d'Angèle, du *Domino noir*, avec autant de succès que de talent.

*** La dernière représentation de *Galathée*, donnée lundi dernier, a encore fourni à Mlle Wertheimber l'occasion de se montrer avec un vrai succès dans le rôle créé par elle, et d'y introduire d'heureuses innovations. Nous en félicitons la jeune artiste

*** Jeudi dernier, S. M. l'Empereur a honoré de sa présence la représentation de *Marco Spada*. L'arrivée inattendue de Sa Majesté a été saluée par la salle entière des acclamations les plus vives. Sa Majesté ne s'est retirée qu'après la fin du spectacle et après avoir donné fréquemment, pendant le cours de cette brillante représentation, le signal des applaudissements.

*** L'ouvrage en un acte et à deux personnages, dont la musique est de M. Massé, l'auteur de *Galathée*, doit être joué incessamment.

*** Pour le carnaval, on prépare aussi *le Sourd ou l'Auberge pleine*, l'ancienne pièce de Desforges, pour laquelle Adolphe Adam a écrit une partition. Sainte-Foy jouera Danières; Mlle Lemercier, la Provençale; les autres rôles seront pour les deux Ricquier, jeune et vieux, et pour Mme Félix et Mlle Decroix.

*** Hier, samedi, le Théâtre-Italien a dû reprendre le *Don Giovanni* de Mozart. Montemerli débutait dans le rôle principal, et les trois rôles de femme étaient remplis par Mmes Sophie Cruvelli, Vera, et Beltramelli. Calzolari chantait le rôle d'Ottavio.

*** S. M. l'Empereur assistait mardi à la représentation d'*Il Proscritto*.

*** Le Théâtre-Lyrique répète activement l'opéra-féerie, musique de Grisar, qui doit être joué au mois de février.

*** M. Seveste vient d'engager pour une série de représentations Saint-Léon, le célèbre danseur de l'Académie impériale de musique, que tout Paris a si vivement applaudi dans *le Violon du Diable*, et Mme Guy-Stephan, première danseuse des théâtres de Londres et de Madrid. Un nouvel ouvrage de Saint-Léon sera représenté la semaine prochaine, sous ce titre : *le Lutin de la Vallée*.

*** Le bruit d'une quasi-révolution dramatique avait couru l'autre semaine. On assurait que les applaudisseurs gagés, connus sous le nom de claqueurs, devaient désormais disparaître; et ce qui fortifiait cette assertion, c'était l'ordre de M. le préfet de police, qui ne permettait plus de les introduire dans les salles que par la grande porte, comme tous les spectateurs. Mais voici que cette semaine un bruit contraire a circulé, et qu'on affirme que les choses continueront de marcher comme par le passé. Beaucoup de belle prose aura donc été versée en pure perte sur la prétendue tombe des claqueurs! Si cependant cette mort passagère pouvait leur apprendre à se modérer dans leur enthousiasme; si les direc-

teurs qui ont recours à leurs services venaient à comprendre qu'il y aurait profit à ne pas en user sans fin ni cesse, et toujours avec le même excès, nous croyons que chacun y gagnerait, sans oublier le public, qu'il ne faut pas trop mettre hors de cause en tout ceci.

*** Le tribunal de première instance vient de rendre un jugement dans le procès entre l'Association des auteurs et compositeurs dramatiques, et celle des auteurs de compositions musicales, représentée par M. Henrichs. Le droit de ces derniers a été reconnu, mais un délai de trois mois est accordé aux auteurs dramatiques pour substituer dans leurs ouvrages de nouveaux airs à ceux qu'ils ont pu de bonne foi se croire autorisés à s'approprier.

*** Parmi les récentes promotions à l'ordre impérial de la Légion-d'Honneur, il en est deux qui intéressent l'art musical : celle de M. Adrien Boïeldieu, fils de l'illustre compositeur de ce nom, compositeur distingué lui-même; et celle de M. Leborne, ancien lauréat de Rome, et qui, dans ses trente-deux années de professorat au Conservatoire, a vu plusieurs de ses élèves obtenir à l ur tour le grand prix. Dans l'art dramatique, la décoration a été aussi conférée à MM. de Prémaray, Auguste Maquet et Lauzanne, auteurs d'un grand nombre de pièces de théâtre.

*** Audran, le ténor longtemps applaudi à l'Opéra-Comique de Paris, continue ses succès dans le midi de la France. A Marseille, à Aix, à Perpignan, il a joué tout son répertoire, en y joignant quelques rôles, comme ceux de Roger dans *la Syrene, les Mousquetaires de la R ine*, ainsi que celui de Shakspeare du *Songe d'une nuit d'ete* et *le Comte Ory*. Il a joué encore *le Postillon de Longjumeau, Giralda, Fra Diavolo, la Dame Blanche* ; partout les bravos, les ovations l'ont consolé de n'être plus dans une ville qui, d'ailleurs, ne l'oublie pas.

*** Mlle Charlotte de Malleville reprendra bientôt le cours des séances de musique de chambre qu'elle donne depuis quatre ans. Celles de cette année auront lieu les 19 février, 5 mars, 19 mars et 2 avril.

*** La première des intéressantes soirées que doit donner Ferdinand Hiller aura lieu le jeudi 27 janvier, dans les salons de Pleyel. Le célèbre artiste fera entendre l'œuvre 110e de Beethoven, une suite de morceaux de Bach, et une sonate de sa composition. Les autres soirées se suivront de quinze jours en quinze jours.

*** *Gabrielle*, grande valse pour le piano, par Amédée de Beauplan, s'est rangée tout d'abord parmi les meilleures productions de son auteur, si fécond et si populaire. Cette valse, réellement charmante, ne pouvait venir plus à propos.

*** Le roi de Prusse, qui avait accepté la dédicace d'un nouveau concerto de Vieuxtemps, vient d'accorder au célèbre violoniste la grande médaille du Mérite civil.

*** Mlle Molidoff, cantatrice viennoise, donnera un concert dans la salle Sainte-Cécile, le 27 de ce mois.

*** La musique de *Tabarin*, dont nous avons apprécié le mérite, et qui a pour auteur Georges Bousquet, va paraître incessamment chez l'éditeur Grus.

*** La petite partition de *Flore et Zéphyre*, musique d'Eugène Gautier, qui obtient au Théâtre-Lyrique un très-beau succès, sera publié le 20 janvier courant, chez J. Benacci Peschier.

*** Les morceaux détachés de *la Faridondaine*, chantés par Mme Hébert-Massy avec une rare perfection, et qui, à chaque représentation, sont pour cette délicieuse cantatrice l'objet d'ovations enthousiastes, viennent de paraître, ainsi que *le Panthéon lyrique*, chanté dans *la Faridondaine* par MM. Boutin, Colbrun et Lonfoy, qui obtient à chaque représentation les bravos, les rappels et les bis de la salle entière.

*** L'année est favorable aux nouveaux albums de chant; jamais les salons ne leur ont fait plus d'accueil. Dans le nombre de leurs interprètes applaudis avec raison, nous avons remarqué M. Edmond Boulanger et Mlle Caroline Rémond, élèves de Panseron; Mlle Boileteau, professeur de chant, élève de Duprez.

*** Le bal annuel des artistes dramatiques est toujours fixé au samedi 29 janvier, et aura lieu dans la salle du théâtre de l'Opéra-Comique. Il promet d'être plus brillant que jamais, et d'enrichir la caisse de l'Association en proportion du plaisir qu'il offre aux amateurs de ces généreuses et splendides solennités.

*** Les bals de l'Opéra-Comique ne viennent pas faire concurrence aux bals de l'Opéra. On a précisément choisi pour les donner un jour intermédiaire, permettant le repos entre deux plaisirs. Les hommes ne seront reçus qu'en habit de ville. Le privilége du travestissement sera réservé aux dames, qui auront pourtant le droit d'entrer en toilette de bal. C'est Dufrène, le directeur des bals de la cour, qui tiendra le bâton de chef d'orchestre.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Amiens.* — La dernière année s'est heureusement terminée pour nous. Vieuxtemps est venu se faire entendre dans un concert de la Société philharmonique, et son admirable talent a soulevé les transports d'un enthousiasme sans égal dans la fantaisie sur *Norma*, les *Souvenirs d'Amérique* et *le Carnaval de Venise*. Mlle Félix Miolan et Sainte-Foy, de l'Opéra-Comique de Paris, ont eu leur succès à côté du grand virtuose. L'orchestre, dirigée par M. Charles Lacoste, a rempli sa tâche d'une manière tout à fait supérieure.

*** *Arras.* — La Société philharmonique, pour inaugurer dignement ses concerts d'hiver, avait appelé à son aide Mlle Miolan, de l'Opéra-Comique, et MM. Talon et Laucien. Mlle Miolan, dans l'air d'*Action*, dit avec ce brio et cette pureté de méthode exquise qu'on lui connaît, a été saluée par une triple salve d'applaudissements, et M. Talon, après avoir interprété avec bonheur la romance de *Si j'étais roi*, a partagé avec Mlle Miolan les honneurs du duo de *la Dame blanche*. L'accueil justement mérité qu'a reçu M. Laucien, premier prix du Conservatoire, doit l'encourager à continuer la tournée qu'il commence en ce moment dans le Nord.

*** *Bordeaux*, 9 janvier. — Après ses deux magnifiques triomphes au Grand-Théâtre, Émile Prudent a donné, mardi dernier, un troisième concert à la salle Franklin. Le succès du grand pianiste a été immense : la foule brillante qui l'applaudissait, il y a huit jours, avec enthousiasme au théâtre, était encore là, pour entendre et applaudir *la Danse des Fées, la Villanelle, les Bois, les Champs* et toutes ces merveilleuses compositions d'une originalité si puissante. La présence d'Émile Prudent à Bordeaux est une véritable révolution musicale. Après trois concerts, on en demande un quatrième, sans compter les soirées particulières auxquelles Prudent ne peut plus suffire ; tous nos salons à la mode se le disputent ; on l'applaudit, on l'entoure, on le fête. Au premier jour, Émile Prudent donnera donc un quatrième concert au Grand-Théâtre ; notre public musical est avide d'entendre un quatrième fois, avec toutes les pompes de l'orchestre, cet admirable concerto qu'on dirait une page détachée des œuvres magistrales de Hummel ou de Mendelssohn, et qui posent Émile Prudent en véritable chef d'école.

*** *Rouen.* — Au concert des crèches, a succédé le concert que les dames de Sotteville organisent tous les ans dans l'intérêt des pauvres de ce grand faubourg de Rouen ; nous avons pu entendre et applaudir le talent fin et gracieux de Mme Beck-Berthault, qui a délicieusement chanté le boléro du *Carillonneur de Bruges*, le charmant duo de *Ma tante Aurore, la Petite bergère* de Loïsa Puget, et la ravissante mélodie *Pour les pauvres, merci!* de l'album de E. Dassier. M. Beck, digne élève d'Alard, s'est fait chaudement applaudir en exécutant avec talent une fantaisie de ce grand maître. Les demoiselles Talbot ont partagé les honneurs de la soirée en jouant parfaitement un très joli morceau à quatre mains, de leur savant et habile maître M. A. Mereaux; M. Lesbros a mérité sa bonne part du succès par la manière dont il a chanté le duo de *Ma tante Aurore*, avec Mme Beck-Berthault, ainsi que l'air des *Folies amoureuses*, de Cimarosa. Tout le monde est sorti très satisfait de cette fête, en laissant aux pauvres une magnifique recette. — Notre théâtre a enfin trouvé un ténor, et, ce qui est bien plus rare, un ténor de talent, M. Puget, qui a chanté avec grand succès *les Mousquetaires de la Reine* et *la Dame blanche;* malheureusement, ce jeune artiste n'est ici qu'en attendant ses débuts à l'Opéra-Comique de Paris. Nous avons aussi une basse, M. Melchisedec, qui a une très-belle voix et qui sait chanter; puis, enfin, M. Bovéry, l'habile chef d'orchestre, qui est arrivé à temps pour aider à la résurrection de notre théâtre.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Berlin.* — Dans le courant de janvier, l'opéra d'Auber, *le Lac des Fées*, sera remis à la scène avec des décors nouveaux, les anciens étant devenus la proie des flammes lors de l'incendie du théâtre. — Mme Viardot a passé par Berlin en se rendant à Pétersbourg, où elle est engagée pour chanter le rôle de Fidès. — L'opéra comique prend pied de plus en plus à l'établissement de Kroll. Dans ces derniers temps, on y a donné *le Postillon de Longjumeau*, de M. Adam, après *le Maçon*, de M. Auber, et *le Barbier du village*, de M. Schenk. — A l'église du Dôme, on chante depuis quelque temps des vêpres qui offrent un grand intérêt musical. Un chœur de seize garçons et hommes exécute, alternativement avec l'assemblée, des chants rhythmiques, cantiques en l'honneur de Marie, composés par M. Strauss, et sous la direction de M. Schulz.

*** *Vienne.*— Mme Weiss, dont nous avons annoncé la mort, était sur le point de se retirer; elle laisse une fortune assez considérable. Ses héritiers sont l'acteur comique, M. Weiss, et son fils. Les quarante-huit petites danseuses sont éparpillées en France, en Angleterre et en Amérique. Le théâtre Josephstadt perd dans Mme Weiss son plus ferme appui. — Le violoniste Singer a donné ici plusieurs concerts qui ont été fort goûtés ; les pianistes Egghard et Stanzieri ont également du succès. — Carlotta Grisi et la Cerrito sont engagées pour le ballet du théâtre italien. — A Pâques, de grands changements auront lieu dans le personnel du théâtre impérial. Parmi les artistes sortants, on cite : Mme de la Grange et Mlle Engst, ainsi que Mmes Ellinger et Steiner. Ont été engagés : M. Beik, baryton, de Francfort, et M. Steger, de Prague.

ERRATUM.

Dans l'article nécrologique sur M. Berg, au lieu de : *M. Conrad Berg*, lisez : *Conrad Mathias Berg.*

Dans la liste de ses œuvres, au lieu de : *Deux trios pour piano et violon, op. 16, et trois trios pour piano et violon, op. 20*, lisez : *Pour piano, violon et violoncelle*; — au lieu de : *Trois quatuors pour deux violons, violoncelle et basse*, lisez : *Pour deux violons, viole et basse.*

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

BRANDUS ET Cᵉ, ÉDITEURS, 103, RUE RICHELIEU.

MUSIQUE DE PIANO

BLUMENTHAL.

Op. 1. La Source, caprice . . . . . 6 »
Op. 2. Deux caprices : le Rêve, la Brillante. . 5 »
Op. 3. Trois mélodies : le Calme, une Fleur, Valse styrienne. . . . . 5 »
Op. 4. Fête cosaque, caprice . . . . . 6 »
Op. 5. Trois mazurkas. . . . . 6 »
Op. 6. Deux valses en 2 suites, chaque . . . 5 »
Op. 7. Une nuit à Venise, fantaisie . . . . . 6 »
Op. 8. Les deux Anges, morceau caract. . . . 5 »
Op. 9. Trois mazurkas. . . . . 6 »
Op. 10. Nº 1. La Brise du Soir. . . . . 5 »
2. Nocturne . . . . . 5 »
Op. 11. Les oiseaux, caprice . . . . . 6 »
Op. 12. Chant national des Croates 4 50
Op. 14. La Plainte . . . . . 6 »
Op. 15. L'Eau dormante. . . . . 6 »
Op. 16. Consolation, fantaisie 7 50
Op. 17. Marche militaire. . . . . 5 »
Op. 17 *bis*. Marche funèbre. . . . . 5 »
Op. 18. Scène de ballet. 7 50
Op. 19. Nocturne impromptu. . . . . 5 »
Op. 20. Trois mazurkas 7 50
Op. 21. Harmonie des fleurs, six morceaux caractéristiques :
Nº 1. Les Primevères (Retour du printemps) . . . . . 6 »
2. La Violette (Modestie) . . . . 4 »
3. La Rose (Amour). . . . . 5 »
4. Romarin (Deuil) . . . . . 6 »
5. La Pensée (Souvenir). . . . . 5 »
6. Héliotrope (Enivrement) . . . 6 »

L.-P. GERVILLE.

Le Bengali au réveil, bluette . . . . . 4 »
Le Carillon de mon clocher, impromptu . . . 4 »
Rossignol et Fauvette, étude de salon . . . . 5 »
Op. 5. Saltarelle . . . . . 5 »
Op. 6. Trois Mazurkas. . . . . 5 »
Op. 7. Deuxième nocturne . . . . . 5 »
Op. 8. Cavatine et Romance, deux nocturnes caractéristiques. . . . . 5 »
Op. 9. La Locomotive, étude de vélocité . . . 5 »

GORIA.

Op. 21. Fantaisie sur *les Mousquetaires de la Reine* . . . . . 9 »
Op. 24. Fantaisie sur la *Sultana*. 7 50
Op. 41. Grande mazurka originale . . . . . 5 »
Op. 47. Fantaisie dramatique sur *le Val d'Andorre* . . . . . 9 »
Op. 50. La Brise, fant. brillante sur *Haydée* 9 »
Op. 55. Fant. brillante sur *la Fée aux Roses* 9 »

F. HUNTEN.

Op. 40 *bis*. Variations brillantes sur la marche de *Guillaume Tell*. . . . . 9 »
Op. 57. Fantaisie brillante sur *Ludovic* . . . 7 50
Op. 58. Variations sur *Gustave*. . . . . 6 »
Op. 61. Quatre Rondos sur *les Chasses*, de Labarre, 2 suites, chaque. . . . . 5 »
Coblentz, valse, précédée d'une valse favorite de Milan . . . . . 5 »
Galop parisien précédé d'un galop saxon. . . 5 »
Op. 64. Le Bal, fantaisie sur une chansonnette de Troupenas . . . . . 6 »
Op. 69. Variations sur la ronde de *Lestocq*. . 6 »
Quatre airs de ballet de *Guido et Ginevra*, 4 suites, chaque. . . . . 6 »
Op. 82 *bis*. Deux rondos sur *les Huguenots* :
Nº 1. Cavatine du page . . . . . 6 »
2. Ronde des bohémiens . . . . . 6 »
Quatre airs de ballet de *la Favorite*, 4 suites, chaque . . . . . 6 »
Op. 134. Trois morceaux favoris sur *la Sirène*, 3 suites chaque . . . . . 5 »
Op. 143. Fantaisie sur *les Mousquetaires de la Reine* . . . . . 6 »
Op. 151. Variations brillantes sur la *Sultana* 6 »
Cornelia, valse . . . . . 5 »
Op. 165. Fantaisie-rondo sur *le Val d'Andorre* 6 »
Op. 171. Fantaisie sur *le Prophète*. . . . . 6 »
Op. 173. Fantaisie sur *la Fée aux Roses* . . 6 »

A. DE KONTSKI.

Op. 24. Variations brill. sur *les Huguenots*. 7 50
Op. 31. Trois valses brillantes . . . . . 6 »
Op. 60. Grande fantaisie sur *Guido et Ginevra* 7 50
Op. 70. Fantaisie sur *la Juive* 7 50
Op. 119. Fantaisie sur *Haydée*. . . . . 6 »

G. MATHIAS.

Op. 2. Paysage et marche croate . . . . . 6 »
Op. 3. Nocturne et Barcarolle. . . . . 6 »
Op. 4. Deux polkas de concert 7 50
Op. 5. Allégro appassionato, morc. de concert 7 »
Op. 6. Ronde des Gnômes 7 50
Op. 7. Polonaise de salon . . . . . .
Op. 8. Feuilles du printemps. . . . . 9 »
Op. 9. Rimembrenza . . . . . .
Op. 10. Dix études de genre . . . . . 20 »
Op. 11. Pastorale et air de danse. . . . . 6 »
Op. 12. Mazurka-caprice. . . . . 6 »
Op. 13. Première valse de concert. 7 50
Op. 14. Noce villageoise, morceau de genre . 9 »

A. SOWINSKY.

Op. 29. Introduction et rondo sur *Robert le Diable* 7 50
Op. 32. Variations brillantes sur *Ludovic* . . 7 50
Op. 35. Invitation à la Mazurka . . . . . 6 »
Op. 36. Grand concerto . . . . . 12 »
Rondo tiré du concerto. 7 50
Op. 40. Fantaisie caractéristique sur *la Juive* 7 50
Op. 44. Fantaisie sur l'orgie des *Huguenots*. 7 50
Op. 45. La Mer, fantaisie sur *l'Eclair*. . . . 7 50
Op. 49. Fantaisie sur *Guido et Ginevra*. . . 7 50
Op. 52. Fantaisie sur *la Favorite* 7 50
Op. 55. Fantaisie sur le *Guitarrero*. 7 50
Op. 65. Fantaisie sur *les Mousquetaires de la Reine* . . . . . 9 »
Op. 67. Tarentelle. . . . . 5 »
Op. 70. Sicilienne . . . . . 5 »
Op. 74. Fantaisie brillante sur *le Prophète*. . 7 50
Op. 79. Fantaisie brillante sur *l'Enfant prodigue*. 7 50
Op. 81. Fantaisie-ballade sur *le Juif errant*. 9 »

TALEXY.

Op. 13. Fantaisie sur *Haydée* 7 50
Op. 17. Fantaisie sur *le Val d'Andorre* . . . 6 »
Op. 20. Fantaisie brillante sur *le Prophète* . 7 50
Op. 32. Fantaisie brill. sur *l'Enfant prodigue* 7 50
Hercule, grand galop. . . . . 5 »
Diane, polka-mazurka . . . . . 5 »
Wanda, polka-mazurka. . . . . 5 »
Op. 33. Fantaisie sur *la Dame de Pique* . . 7 50
Op. 46. Fantaisie brillante sur *le Juif errant* 7 50

CH. VOSS.

Op. 61. Sérénade . . . . . 6 »
Op. 66. Fantaisie brillante sur *les Huguenots* 7 50
Op. 70. Fantaisie sur *Czar et Charpentier*. . 7 50
Op. 76. Fantaisie militaire sur *les Mousquetaires de la Reine* 7 50
Op. 99. Trois fleurs : la Rose, la Violette et l'Amarante . . . . . 6 »
Op. 101. Fant. dramatique sur *le Prophète*. . 9 »
Op. 104. Souvenir du *Prophète* : la Complainte et la marche du Sacre, variées . . 6 »
Op. 109. Fant. de salon sur *la Fée aux Roses* 6 »
Op. 113. La Cascade de fleurs . . . . . 5 »
Op. 114. Les larmes de Madeleine, méditation 4 50
Op. 117. L'Assaut, grand galop militaire. . . 5 »
Op. 118. Nº 1. La Mélancolie de Prume, variée 5 »
2. Chant bohémien, varié. . . . 5 »
Op. 120. Fantaisie de salon sur *Giralda* . . . 6 »
Op. 122. Fantaisie sur la *Dame de Pique* . . 6 »
Op. 124. Grande fantaisie sur *la Favorite*. . 7 50
Op. 127. Rossini et Bellini, grande scène chantante sur *Norma* et le *Stabat*. . . 7 50
Op. 129. Mon Etoile, grand nocturne . . . 7 50
Op. 134. Barcarolle d'*Oberon* . . . . . 5 »
Op. 136. La Napolitaine, polka-tarentelle . . 5 »
Op. 137. Nº 1. Fantaisie élégante sur la *Poupée de Nuremberg* . . . . . 5 »
2. Fantaisie élégante sur *le Farfadet*. . . . . 5 »
Op. 138. Grande fantaisie de concert sur *Don Juan*. 7 50
Op. 139. Grande fantaisie dramatique sur *le Juif errant*. . . . . 9 »
Le Carnaval de Venise, caprice brillant. . . . 5 »
Polka flamande . . . . . 4 »
Op. 140. Nº 1. Le Balancier, étude brillante de rhythme . . . . . .
Op. 142. Nº 1. Mathilde polka-mazurka. . . 5 »
2. Marie, polka-mazurka . . . . 5 »

OUVERTURES POUR LE PIANO.

Auber. Actéon. . . . . 5 »
— L'Ambassadrice. . . . . 6 »
— La Barcarolle. . . . . 6 »
— Les Chaperons blancs . . . . . 6 »
— Le Cheval de Bronze 7 50
— Les Diamants de la Couronne . . . 6 »
— Le Dieu et la Bayadère . . . . . 5 »
— Le Domino noir . . . . . 6 »
— Le Duc d'Olonne . . . . . 5 »
— L'Enfant prodigue . . . . . 6 »
— La Fiancée. 7 50
— Fra Diavolo 7 50
— Gustave ou le Bal masqué . . . . . 5 »
— Haydée . . . . . 6 »
— Le Lac des Fées. . . . . 6 »
— Lestocq . . . . . 6 »
— La Muette de Portici 7 50
— La Part du Diable . . . . . 6 »
— Le Philtre . . . . . 6 »
— Le Serment . . . . . 6 »
— La Sirène . . . . . 6 »
— Zanetta . . . . . 5 »
— Zerline . . . . . 6 »
Adam. Le Mal du Pays. . . . . 5 »
— Le Proscrit. . . . . 5 »
— Régine. . . . . 5 »
— Giralda . . . . . 5 »
— La Poupée de Nuremberg . . . . 5 »
— Le Farfadet . . . . . 5 »
— Le Toréador . . . . . 5 »
Bazin. Le Malheur d'être jolie. . . . . 5 »
— Le Trompette de Monsieur le Prince 6 »
Beethoven. Fidelio . . . . . 5 »
Bellini. Norma . . . . . 5 »
— Pirate. . . . . 5 »
— Straniera . . . . . 5 »
— Capuletti et Montecchi . . . . . 5 »
Bourges. Sultana . . . . . 6 »
Cherubini. Lodoïska . . . . . 5 »
Donizetti (G.). La Favorite . . . . . 5 »
— Adélia. . . . . 5 »
Gomis. Le Revenant . . . . . 5 »
— Le Diable à Séville . . . . . 6 »
— Le Portefaix . . . . . 5 »
Halévy. L'Artisan . . . . . 5 »
— Charles VI. . . . . 5 »
— Le Dilettante d'Avignon. . . . . 5 »
— L'Eclair . . . . . 5 »
— Guitarrero. . . . . 5 »
— La Juive. . . . . 6 »
— Le Juif errant 7 50
— La Langue musicale. . . . . 5 »
— La Reine de Chypre. . . . . 6 »
— Les Treize. . . . . 5 »
— Le Shérif . . . . . 5 »
— Le Lazzarone. . . . . 6 »
— Les Mousquetaires de la Reine . . . 7 50
— La Dame de Pique . . . . . 6 »
— Le Val d'Andorre . . . . . 6 »
— La Fée aux Roses. . . . . 6 »
Hérold. L'Illusion . . . . . 5 »
— Ludovic . . . . . 5 »
— La Médecine sans médecin. . . . . 5 »
— Le Pré aux Clercs. . . . . 6 »
Labarre. L'Aspirant de marine. . . . . 5 »
— Les Deux Familles . . . . . 5 »
Louis. Marie Thérèse . . . . . 6 »
Mercadante. Elisa e Claudio. . . . . 5 »
Meyerbeer. Ouverture et orgie des Huguenots. . . . . 5 »
— Marguerite d'Anjou . . . . . 5 »
— Robert-le-Diable . . . . . 5 »
— Le Prophète 7 50
— Struensée 7 50
Mozart Clemenza di Tito. . . . . 5 »
Mozart. Cosi fan tutte . . . . . 5 »
— Don Juan . . . . . 5 »
— Figaro. . . . . 5 »
— Flûte magique . . . . . 5 »
— Idoménée . . . . . 5 »
— L'Impressario . . . . . 5 »
— Il Seraglio . . . . . 7 »
Nicolo. Le Billet de loterie 4 50
— Cendrillon 4 50
— Jeannot et Colin 4 50
— Joconde 4 50
— Les Rendez-vous bourgeois. 4 50
Prévost (E.). Cosimo . . . . . 5 »
Rossini. Armide. . . . . 5 »
— Le Barbier de Séville . . . . . 5 »
— Cendrillon . . . . . 5 »
— La Dame du lac . . . . . 5 »
— L'Italienne à Alger . . . . . 5 »
— Mathilde de Shabran . . . . . 5 »
— Moïse . . . . . 5 »
— Otello . . . . . 5 »
— La Pie voleuse . . . . . 5 »
— Richard et Zoraïde . . . . . 5 »
— Sémiramis . . . . . 5 »
— Tancrède . . . . . 5 »
— Turc en Italie . . . . . 5 »
— Le Comte Ory . . . . . 5 »
— Guillaume Tell. 7 50
— Robert Bruce. . . . . 6 »
— Le Siége de Corinthe . . . . . 6 »
— Stabat Mater. . . . . 6 »
Sacchini. Œdipe à Colone. 4 50
Spontini. Olympie . . . . . 5 »
Weber. Freischütz (Robin-des-Bois) . . . . 5 »
— Euryanthe . . . . . 5 »
— Preciosa. . . . . 5 »
— Oberon . . . . . 5 »
Weigl. Emmeline ou la Famille suisse. . . 5 »
Winter. Le Sacrifice interrompu . . . . . 5 »

PARIS. - IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cᵉ, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

20e Année. | No 4. | 23 Janvier 1853.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Gouvernement.
Genève, et pour toute la Suisse. Chez M. Ed. de la Flèchière, 194, rue du Terraillet.
Bruxelles. Delrie Tomson, 15, rue des Dominicains.
Londres. S'adresser à M. Davison (Wessel et Cie), 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Maison Brandus, perspective Nevski.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden
— Bote et Bock, 12, Jaegerstr.

Prix de l'abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paroît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Théorie de la musique. Etudes sur l'origine du système musical, premier Mémoire de M. Barbereau, par **Fétis** père.—Théâtre impérial de l'Opéra-Comique, *le Miroir*, en un acte, libretto de MM. Bayard et Davrigny, partition de M. Gastinel (première représentation), par **Henri Blanchard**. — Additions musicales, par le même. — Littérature musicale, *Histoire de l'harmonie au moyen-âge*, de M. de Coussemaker, par **Maurice Bourges**. — Ephémérides musicales. — Nouvelles et annonces.

THÉORIE DE LA MUSIQUE.

ÉTUDES SUR L'ORIGINE DU SYSTÈME MUSICAL.

PREMIER MÉMOIRE PAR M. BARBEREAU.

(1er article.)

Après avoir lu l'ouvrage dont le titre est indiqué ci-dessus, je me suis demandé par quelle singulière destinée tous ceux qui ont entrepris jusqu'à ce jour d'expliquer le système de la musique, et le nombre en est immense, tous, dis-je, ont voulu que les éléments de cet art et leur coordination dérivassent de causes étrangères au sentiment humain ; et pourquoi, seul entre tous les musiciens, je me vois incessamment obligé de redire cette vérité, consacrée par tous les bons systèmes de philosophie, que l'art ne procède que de l'homme, et qu'on ne peut lui trouver d'autre base réelle que dans le sentiment et dans l'intelligence. Cependant, tel a pris le principe de sa théorie dans les phénomènes plus ou moins mal observés de la résonnance d'une corde et de ses harmoniques perceptibles ; tel autre, dans les divisions systématiques ou arbitraires de cette même corde ; ceux-ci prennent la corde pour tonique ; parmi eux se rangent tous les géomètres ; ceux-là (Catel et Momigny) en font la dominante de l'échelle des sons ; un autre (le baron Blein) trouve toute la musique dans les résonnances multiples de plaques métalliques percutées d'une certaine manière, ou mises en vibration par le frottement de l'archet ; d'autres encore (Lévens, Ballière de Laissement et Jamard) en voient l'origine dans la série des sons ouverts du cor et de la trompette, et dans une progression inverse qu'ils en déduisent ; ou bien, comme Busset, d'irascible et méchante mémoire, c'est dans je ne sais quelle cloche, dont un des harmoniques est une tierce mineure, qu'on découvre le secret de la constitution de l'harmonie et de la tonalité.

Ce n'est pas tout : suivant l'opinion de quelques physiologistes, parmi lesquels se placent Valsalva et Dumas, la gamme de notre musique n'a d'autre principe que l'organisation physique de l'oreille, laquelle serait divisée en zones sonores accordées à l'unisson des degrés de cette gamme, ou dont la membrane du tympan serait elliptique et composée de cordes proportionnelles qui correspondraient à chacun des demi-tons de l'échelle chromatique. Une théorie de la musique a été bâtie sur cette base par Morel, professeur de mathématiques, qui cultivait cet art avec plus de passion que d'intelligence. Enfin, sectateurs de la doctrine de Pythagore, concernant la puissance occulte des évolutions de nombres, quelques uns, parmi lesquels se font remarquer l'abbé Roussier, son élève De La Borde, et même Choron, qui aurait dû être mis à l'abri de cette erreur par son organisation sensible ; ceux-là, dis-je, ont trouvé le véritable *criterium* de la musique dans une progression triple, comme 1, 3, 9, 27, 81, etc. ; expression d'une série de douze quintes justes ascendantes, commençant par FA, et se suivant dans cet ordre : *fa*, *ut*, *sol*, *ré*, *la*, *mi*, *si*, etc., dont on a tiré, par contraction dans une seule octave, les douze demi-tons de l'échelle chromatique. C'est dans ce dernier système que rentre la théorie que M. Barbereau expose dans l'ouvrage qui est l'objet de cet article, bien qu'il l'ait combiné avec d'autres données dont je parlerai tout à l'heure.

L'ouvrage dont il s'agit n'est, comme on voit par le titre, qu'un premier Mémoire, et ne forme que la première partie d'un travail général dont l'objet est de faire connaître les lois de tout système de musique. Dans un *Avis important*, M. Barbereau nous donne l'espoir que le complément paraîtra dans le cours de l'année 1852, qui n'est déjà plus qu'un vague souvenir pour notre mémoire. Espérons que l'année 1853 verra accomplir sa promesse, et que nous serons plus heureux cette fois qu'avec son *Traité théorique et pratique de composition*, qui devait nous initier à tous les secrets de l'harmonie, de la mélodie, du contre-point, de la fugue et du style scientifique, mais dont le premier volume, publié par livraisons depuis 1843, et qui ne renferme qu'une partie de l'harmonie élémentaire, est seul complet jusqu'à ce jour.

Bien que fixé à Paris, M. Barbereau a fait imprimer son Mémoire à Metz ; cette circonstance me paraît donner l'explication de certaines formules numériques et d'un certain langage de mathématicien qu'on remarque dans son travail, et qui ne sont pas dans ses habitudes. Si je suis bien informé, il a autrefois enseigné l'harmonie à M. le comte Camille Durutte d'Ypres, ancien élève de l'Ecole polytechnique, compositeur (?) et membre de l'Académie de Metz, lequel habite cette ville. Or, il est vraisemblable que l'élève en cette circonstance a prêté au maître le secours de ses chiffres pour donner à l'ouvrage une forme plus rigoureuse. Ce qui me confirme dans cette opinion, c'est que je lis sur la couverture du Mémoire de M. Barbereau l'annonce suivante :

« Pour paraître prochainement : *Lois générales du système harmo-* » *nique, fondées sur la vraie mesure des intervalles*, par le comte » Camille Durutte d'Ypres, compositeur, etc., etc. Cet ouvrage, fruit » de profondes méditations et de longues études théoriques et prati- » ques, a pour objet d'élever à la hauteur d'une science exacte la » théorie harmonique, qui n'est encore basée sur aucun principe ab- » solu.

» Partant de *la loi de tonalité*, découverte depuis quelques années » par le savant compositeur A. Barbereau, l'auteur dévoile enfin deux » autres lois générales : 1° *la loi génératrice des accords*, et 2° *la loi » de leur enchaînement*, qui, avec *la loi tonale*, domine tout le sys- » tème harmonique, etc., etc., etc. »

Je m'étais imaginé bonnement que la loi d'enchaînement des accords ne pouvait pas être autre chose que *la loi tonale*, et même je me persuadais qu'il ne pouvait y avoir d'autre loi que celle-là pour la génération des accords; car, me disais-je, les accords naissent nécessairement de la position des sons à l'égard les uns des autres et de leurs relations attractives ou répulsives; mais je vois bien que je ne suis qu'un sot. Quelque pénible que me soit cette découverte, il faut que j'en prenne mon parti.

Donc M. Barbereau a découvert la loi tonale, laquelle n'est autre chose qu'une progression géométrique croissante ou décroissante dont le nombre 3 est la base. Il est bien vrai que l'abbé Roussier avait découvert la même chose quatre-vingt-deux ans auparavant; mais qu'à cela ne tienne : nous verrons plus loin que M. Barbereau a découvert encore bien d'autres choses que d'autres croyaient avoir dites avant lui. Voici comment il entre en matière : « L'ordre général répandu sur tous les » faits de la création, dit-il, nous les montre disposés en séries, offrant » partout des rapports d'analogie qui résultent, soit de leur génération » les uns par les autres, soit de leur juxta-position les uns envers les » autres. Comment supposer, d'après cela, qu'un fait aussi complexe » que la gamme qui n'a pas moins de sept sons, soit un fait primitif, » lorsqu'on observe *les éléments arbitraires, irréguliers* et sans ana- » logie qui le constituent, je veux dire les intervalles d'un ton et d'un » demi-ton, et la distribution de ceux-ci à des distances inégales de » deux et de trois tons? Pourquoi l'échelle ascendante ne peut-elle se » former d'un nombre quelconque de sons dont les distances soient » égales, ou dont au moins la période ne soit point alternative? etc., » etc. »

La proposition par laquelle commence ce paragraphe pourrait bien faire naître quelques objections assez gênantes; car la philosophie a établi depuis longtemps, et surtout d'une manière rigoureuse dans les écrits de Kant et de Fichte, que les catégories, les genres, les séries, les combinaisons par juxta-position, qui nous aident à mettre de l'ordre dans nos connaissances, ne sont que des créations de notre esprit, et des moyens artificiels de classification qui n'ont pas de base réelle dans les faits de la nature. Rien d'absolument identique, rien de parfaitement régulier; l'imperfection de nos sens seule nous empêche de saisir les différences des choses qui nous semblent analogues, et chaque jour nos erreurs à cet égard sont reconnues et corrigées par le perfectionnement des instruments et par les méthodes d'observation. Ce qui paraît même devoir être constitué le plus régulièrement, au point de vue de nos conceptions, c'est-à-dire le mouvement de l'univers, est rempli d'une infinité de perturbations dont les découvertes successives jettent incessamment de nouveaux éléments dans les calculs de l'astronomie. Passons, au surplus, à ce qui suit : *Pourquoi*, demande M. Barbereau, *l'échelle ascendante* (c'est-à-dire la gamme) *ne peut-elle se former d'un nombre quelconque de sons dont les distances soient égales, ou dont au moins la période ne soit point alternative?*

Ah! malin M. Barbereau! voilà le piége que vous avez tendu à mon innocence, en 1844, lorsque vous m'avez fait la même question à l'occasion de mon cours gratuit de la théorie de l'harmonie, dans la salle de M. Herz! Vous prenant pour un musicien, et vous croyant convaincu comme moi que l'homme ne subit pas la musique, mais qu'il en est le créateur, je vous ai répondu par le fait de conscience, attendu qu'il s'agit d'un problème de psychologie, et ne me suis pas douté que vous vouliez me parler des rêveries de l'abbé Roussier, dont j'avais déjà fait justice dans la *Biographie universelle des musiciens*. C'est sans doute ma réponse que vous avez en vue, lorsque vous dites : « En refusant » cette base (les séries, les proportions, etc.) *à l'opération intellectuelle » de la perception musicale*, on est conduit naturellement à la regarder » comme un fait de conscience, ce qui est tout simplement un déni » d'analyse des moyens par lesquels cette opération s'effectue, c'est- » à-dire la négation complète de la possibilité de la décomposer *en des » éléments communs à toutes nos autres perceptions.* »

Un moment, s'il vous plaît, n'allons pas trop vite, et permettez que je vous demande à mon tour ce que vous entendez par l'*opération intellectuelle de nos perceptions*. La perception est la transmission à l'âme par les organes des sens : au *moment*, dans le sens philosophique, de cette sensation, une seule faculté de l'intelligence est en exercice, à savoir, l'attention. Que voulez-vous donc que viennent faire dans un état passif les idées de séries, de proportions, de cause et d'effet, etc.? C'est immédiatement après la perception que commencent les opérations de l'âme dont elle éveille toutes les facultés; or, il ne faut pas oublier que les premières de ces facultés qui reçoivent l'impression sont celles du sentiment; car dès que les sons se succèdent ou se combinent dans un ordre déterminé, d'où résulte une tonalité, ils ont les conditions de l'art proprement dit : or l'art n'est autre chose que la manifestation de l'exercice des facultés sentimentales. Dès que le sentiment est saisi, l'intelligence apprécie le rapport qui a fait naître l'impression; mais ce rapport est conçu de la manière la plus simple possible, se bornant à la sympathie ou à l'antipathie relativement à l'intuition que nous avons du beau. Quant à des conceptions immédiates de rapports de nombres, de séries et de procédés propres à la création d'un système, il n'y en a pas trace dans l'esprit. Il n'y a pas d'autre principe dans un art que celui ou que ceux par lesquels cet art s'est formé : or le principe, dans un art aussi éminemment sentimental et idéal que la musique, n'est et ne peut être que le sentiment intime de la bonne ou mauvaise relation tonale des sons.

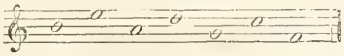
Mais, dit M. Barbereau, si vous vous bornez au fait de conscience, vous niez la possibilité d'une théorie rationnelle de la musique; vous restez dans le vague, et la disposition si irrégulière des sons dans la gamme ne se présente plus à nous que comme un fait arbitraire sans règle et sans raison d'être. Je répondrai tout à l'heure à cette objection; mais je veux auparavant examiner ce que l'auteur du Mémoire que j'analyse veut mettre à la place de l'arbitraire qu'il repousse, et démontrer que son prétendu principe, ou plutôt celui qu'il emprunte à l'abbé Roussier, est lui-même entaché de cet arbitraire qu'il voudrait éviter, et conséquement n'est qu'illusoire. Quel est en effet ce principe? Une succession de quintes ascendantes ou descendantes, qui a pour expression numérique une progression géométrique croissante ou décroissante dont 3 est la base, et qui est connue sous le nom de *progression triple*. Je comprendrais que cette formule représentât un principe si, la gamme d'un ton étant donnée, on pouvait prendre pour point de départ un son de cette gamme, quel qu'il fût, et trouver tous les autres par une progression de quintes justes, sans y introduire de son étranger; mais il n'en est point ainsi, car un seul son de la gamme peut conduire à ce résultat, à savoir, le quatrième. Ainsi, dans la gamme d'*ut*, prise pour modèle, c'est *fa* qui est la note grave de la première quinte, et la série est établie de cette manière :

1, 3, 9, 27, 81, 243, 729.
FA *ut sol ré la mi si.*

En rapprochant tous ces sons dans une seule octave dont *ut* est le son initial, vous avez la gamme incomplète, c'est-à-dire sans l'octave du premier son, et conséquemment sans le dernier demi-ton qui en est l'élément caractéristique. Or, pour parvenir à ce résultat qui n'est qu'une déception, il a fallu faire arbitrairement choix d'un son qui, dans la gamme, n'occupe que le quatrième degré, parce que c'est le seul qui puisse être le point de départ d'une suite de six quintes justes donnant sept sons d'une gamme majeure. Passe encore si ce son était la tonique, comme dans la division d'une corde par la progression dite *harmonique;* mais dans ce cas, l'opération conduirait par la sixième quinte à un son étranger à la gamme, comme on peut le voir ici :

1, 3, 9, 27, 81, 243, 729.
UT *sol ré la mi si fa* dièse.

L'abbé Roussier a voulu éviter cet inconvénient fort grave de l'arbitraire du choix du son pour le point de départ, au moyen d'une combinaison de la progression triple avec la prétendue institution d'une semaine planétaire chez les anciens, dont il trouvait la preuve dans un bronze antique, et qui, selon lui, représentait les sept sons de la gamme fondamentale commençant par *si*, et qui s'engendrait d'une suite de quintes descendantes, ou plutôt d'une progression de quartes ascendantes et de quintes descendantes alternatives qu'il représente ainsi :



La gamme fondamentale de l'abbé Roussier est donc celle-ci :

1er tétracorde,
SI, *ut*, *ré*, *mi*. FA, *sol*, *la*.
2e tétracorde.

Mais c'est une constitution factice de la tonalité grecque et non de la tonalité moderne qu'il obtient ainsi.

M. Barbereau est trop bon musicien pour n'avoir pas aperçu le vice radical de son principe pour la formation de la gamme : aussi se garde-t-il bien de s'arrêter au septième terme de la progression triple, et la pousse-t-il jusqu'au treizième pour compléter la série des douze quintes. Par là, il trouve les douze demi-tons, non de *la gamme chromatique*, comme il l'appelle, car il ne peut pas y avoir de gamme chromatique, mais de l'échelle chromatique de l'octave. Or, il est évident que si l'on n'a plus à construire une gamme quelconque, on pourra prendre pour point de départ tel son que l'on voudra, et l'on obtiendra toujours pour résultat une échelle chromatique de douze demi-tons, par une série de douze quintes justes. Mais, quoi ! nous ne sommes pas plus en possession de notre gamme par cette opération factice et par l'application du prétendu principe dont il s'agit que nous ne le sommes par ce simple énoncé :

« La nature fournit, pour éléments de la musique, une multitude de sons qui diffèrent entre eux d'intonation, de durée et d'intensité, par des nuances ou plus grandes ou plus petites. Or, dans ce nombre indéfini d'intonations diverses, les différences infiniment petites d'un son au son voisin inférieur ou supérieur n'affectent la sensibilité que d'une manière confuse, et l'intelligence ne peut conséquemment en déterminer les intervalles. Pour arriver à la formation d'une échelle de différences perceptibles et mesurables, l'homme doit choisir les sons dont les différences sont appréciables par ses organes et peuvent être déterminés par des rapports dont il a le sentiment. L'intervalle de deux sons voisins que l'oreille saisit avec facilité et dont l'esprit conçoit aisément le rapport, est appelé *demi-ton*. Le nombre des demi-tons compris entre le son le plus grave et le plus aigu, sensibles à l'oreille et appréciables par l'intelligence, est à peu près de *quatre-vingt-dix-huit*. Au-delà de ces limites, la sensation du son devient confuse, et l'ouïe ne perçoit plus que du bruit lorsque cette sensation s'évanouit complétement.

» Par l'examen de tous ces sons entre eux, on acquiert la conviction qu'après les douze premiers demi-tons, le treizième son a une consonnance parfaite avec le premier, le quatorzième avec le second, le quinzième avec le troisième, et ainsi en continuant jusqu'au vingt-cinquième son, qui, à son tour, est en parfaite consonnance avec le premier et avec le treizième. Le même phénomène de consonnance des sons se reproduit ainsi de douze en douze demi-tons jusqu'au dernier son de l'échelle chromatique. »

Voilà, dis-je, où nous arrivons primitivement par la seule observation des phénomènes de notre sensibilité ; principe unique qui doit nous guider dans toute la création de l'art, et qui nous met à l'abri des déceptions de tous les principes factices. Et remarquez que par ces mots, *principes factices*, j'entends la progression triple comme tout autre. Car M. Barbereau, pas plus que ceux qui l'ont précédé dans l'application de ce principe prétendu, ne nous fait connaître la raison de l'inégale disposition des tons et des demi-tons dans la gamme par la série de quintes qu'il présente sous cette forme, la bornant, avec adresse, par un *etc.* :

Fa — *ut* — *sol* — *ré* — *la* — *mi* — *si*, etc.

Non seulement, comme je l'ai dit, le point de départ de cette série est arbitraire, mais la série elle-même n'a de valeur et ne représente quelque chose qu'autant qu'elle est complète et qu'elle épuise son évolution, en arrivant jusqu'à *mi* dièse, qui représente l'octave du premier *fa*, à la différence près d'un peu plus d'un huitième de ton. Cette différence, exprimée rigoureusement par la fraction $\frac{531441}{524288}$, est ce qu'on appelle le *comma maxime* : elle est corrigée par les accordeurs au moyen de diverses méthodes de tempérament qui consistent à diminuer un peu la justesse des quintes. Mais le tempérament n'est pas l'affaire M. Barbereau, car il serait un obstacle à l'infaillibilité de la progression triple pour la formation de la gamme véritable. Que faire donc pour se tirer de cet embarras ? Le voici : M. Barbereau déclare que l'oreille est très-indulgente pour ces petites différences d'un huitième de ton. A la bonne heure ! il y a oreille et oreille, comme fagots et fagots. Ceci me rappelle que M. de Momigny ayant affirmé, dans sa *Seule vraie théorie de la musique*, que le tempérament est une absurdité, et qu'en accordant un piano par quintes parfaitement justes, on arriverait à la justesse absolue de l'instrument ; l'essai en fut fait en sa présence, et le piano se trouva faux à ne pouvoir être joué ; mais l'auteur de la *Seule vraie théorie* n'en fut point ébranlé : il se sauva en accusant l'accordeur de maladresse.

Je viens de faire voir que le principe de la progression triple est illusoire quant à la construction de la gamme, et qu'il ne conduit qu'à l'échelle chromatique ; supposons, cependant, qu'il eût la réalité que lui suppose M. Barbereau ; qu'en pourrait-on conclure ? Il nous ferait voir que les tons et les demi-tons de la gamme sont irrégulièrement disposés, ce que nous savons parfaitement sans son secours ; mais il ne pourrait nous apprendre pourquoi cette disposition des sons coïncide avec notre sentiment tonal : or, c'est là qu'est le problème réel, et non dans la découverte d'un procédé mécanique qui n'a point eu de part à la formation de l'art en général, ni de la gamme en particulier. M. Barbereau ne veut pas que l'on considère la gamme diatonique comme un fait primitif : en cela il est dans le vrai ; mais il veut qu'elle soit provenue d'une série de quintes exprimée par une progression numérique ; et là il s'égare, car on ne trouve rien de semblable dans l'histoire de la musique. Ce que nous voyons dans la plus haute antiquité, ce sont des systèmes de tonalités très différentes composées de petits intervalles de sons, lesquels, transportés chez les Grecs dans la suite des temps, se simplifient par degrés, et, passant par divers états intermédiaires, arrivent enfin à la conception de l'ordre diatonique, environ sept cents ans avant l'ère vulgaire ; mais cet ordre diatonique n'est pas celui de la musique moderne, car celui-ci consiste dans l'attraction ascendante et descendante des deux demi-tons de la gamme, laquelle résulte de cette harmonie :

Sol, *si*, *ré*, *fa*,

découverte il y a deux siècles et demi par un artiste qui n'avait d'autre guide que son instinct. De cette harmonie et de sa résolution dans l'unité tonale résultent toute la gamme et ses deux modes. Ces résultats, nous les sentons et nous en concevons toutes les conséquences comme constitutives de l'art, jusqu'à ses plus complets développements ; mais nous n'allons pas au-delà. Nous nous bornons au fait de conscience par nécessité, car Dieu n'a pas permis que nous connussions l'essence des choses ; mais nous savons parfaitement quelle est l'origine historique de cette tonalité que nous acceptons comme un fait nécessaire, et nous avons mille preuves pour une que cette ori-

gine n'a aucun rapport avec les rêveries qu'on nous voudrait faire accepter comme telle. Encore une fois, la musique est dans l'homme; elle n'est point ailleurs.

(*La fin au numéro prochain.*)

FÉTIS père.

THÉATRE IMPÉRIAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

LE MIROIR,

Opéra comique en un acte, libretto de MM. BAYARD *et* DAVRIGNY, *partition de* M. GASTINEL.

(Première représentation le 19 janvier 1853.)

Ce *Miroir* est comme celui de la *Fausse magie*, de Marmontel et de Grétry ; il a cela de commun aussi avec un opéra de Nicolo, que c'est un *magicien sans magie*. L'esprit positif, spéculateur et peu poétique des vaudevillistes ne leur permet de traiter les sujets magiques, féériques, fantastiques, que sur un fond possible et réel. M. Bayard, en sa qualité d'esprit fort et qui ne croit pas au merveilleux, a placé l'action de son *Miroir* dans le Tyrol, à en juger du moins par les petits chapeaux pointus de ses personnages, qui, de plus, sont chasseurs de chamois et qui chantent un peu en style de tyrolienne. Donc, une brave femme de l'endroit, qui veut marier sa nièce et lui donner une dot, fait courir le bruit dans le pays qu'elle possède un miroir qui se ternit quand il reflète le visage d'une jeune fille qui aurait reçu seulement un baiser d'amour. Il faut qu'on soit bien niaisement crédule dans cette contrée ; mais enfin, c'est comme cela, puisque les habitants du lieu veulent briser cet indiscret miroir, et que beaucoup d'autres paient pour le consulter. Le bourgmestre de l'endroit, qui est un magistrat imbécile, comme tous les bourgmestres qui figurent dans les pièces de théâtre, croit lui-même au pouvoir du magique miroir, et refuse d'épouser sa future parce qu'elle n'ose pas affronter l'indiscrète glace, qui dirait sans doute à tous, en se ternissant, qu'elle a reçu, bien malgré elle cependant, un baiser de son amant, le jeune chasseur de chamois.

Bref, M. le bourgmestre épouse la servante de la maison, qui s'est fait embrasser plusieurs fois par le jeune chasseur, sorte de Lovelace tyrolien, et qui n'hésite point (la jeune fille) à mettre sa jolie figure en contact avec le terrible miroir, dont la pureté n'est nullement altérée. Le chasseur, certain, autant qu'on peut l'être, de la vertu et de l'innocence de celle qu'on avait fiancée au bourgmestre, et à laquelle il avait enlevé forcément un baiser, lui offre sa main, après que son poing a fait justice du miroir menteur, en le mettant en mille pièces. Le bris de cette glace met à découvert un grande quantité de pièces d'or contenues dans un double fond, données par les personnes qui venaient consulter l'oracle, et qui servent de dot à la fiancée du chasseur de chamois. Cet ouvrage sera-t-il une nouvelle *poule aux œufs d'or* pour les auteurs ? C'est une prédiction que nous n'osons prendre sur nous de garantir.

Sur ce fond léger et musical, M. Gastinel, jeune compositeur, qui a obtenu le prix de Rome à l'Institut, a écrit une jolie partition qui se distingue par de fraîches mélodies et une riche instrumentation. Si le compositeur procède un peu trop par couplets, genre vaudeville, les amateurs d'un genre plus musical et des ensembles doivent s'en prendre aux auteurs des paroles, bien que le musicien eût pu leur demander une bonne situation de trio ou de quatuor. Quoi qu'il en soit, cette partition est ce qu'elle doit être pour le costume, les mœurs, le caractère des personnages ; et vienne un libretto plus important, M. Gastinel a montré tout d'abord qu'il écrit pour les voix et manie son orchestre de manière à réussir dans un ouvrage plus dramatique et plus lyrique.

L'ouverture, la ballade sur l'origine et le pouvoir du terrible miroir, tous les morceaux en couplets, et un fort joli duo entre le chasseur et sa maîtresse, ont été fort applaudis par le public. Jourdan s'est montré, comme toujours, acteur soigneux et chanteur excellent; Mlle Lefebvre, gentille, accorte, dans le rôle de l'amie de la maison, et vocalisatrice *al canto un poco troppo vibrato*. On est étonné du scrupule et de la crainte qu'éprouve Mlle Talmon de se regarder dans le miroir, parce que d'abord elle est jolie, et que son allure, sa diction et son chant sont naïfs à faire plaisir.

HENRI BLANCHARD.

AUDITIONS MUSICALES.

Premier concert de la Société Sainte-Cécile.

Tout semble avoir été dit sur Mozart, sur son *Don Juan*, et sur la manière dont ce chef-d'œuvre est exécuté au Théâtre-Italien en ce moment. La Société Sainte-Cécile a dit l'ouverture de cet opéra, pour premier morceau du concert qu'elle a donné dimanche passé, 16. L'orchestre de M. Séghers a mis dans cette belle préface beaucoup d'ensemble et de verve. Le chœur du Printemps des *Quatre saisons*, de Haydn, qui se distingue si bien par la fraîcheur et la suavité, a été interprété avec assez de justesse, de précision et de grâce.

Depuis longtemps la *Symphonie héroïque* de Beethoven n'avait été dite avec autant de chaleur et d'entrain poétique. Comme la marche funèbre peint bien le deuil prophétique sur la gloire du héros qu'il était réservé au grand compositeur de voir tomber ! Les interprètes ont été dignes de l'œuvre. *La Prière*, chœur à quatre voix, du même auteur, et avec accompagnement d'orchestre, est d'un profond sentiment religieux. Ce sentiment, qui paraissait animer les exécutants, est passé jusque dans l'auditoire, doucement impressionné par ce morceau d'un si beau caractère. Une œuvre à peu près nouvelle, pour le public musical de Paris, *Jubel-Ouverture*, de Weber, est venue retirer ce public de son extase et lui arracher de bruyants applaudissements. Cette belle ouverture, d'un style si coloré, a été dit par l'orchestre avec autant d'ensemble que de chaleur.

Séances de musique classique par MM. Alard, Franchomme, Alkan, etc.

Le don d'omniprésence n'est pas donné à la simple humanité, et malgré ma qualité de critique ubiquiste, j'ai recours à quelques *alter ego* pour ouïr et juger les concerts, qui semblent surgir de dessous terre ou nous tomber du ciel, par le temps qui court. Mon ami, M. Frédéric Lacroix, ex-préfet d'Alger, excellent amateur et dilettante de musique classique, s'est fait un vrai plaisir, pour lui et pour moi, d'assister à la séance de duos, trios, quatuors et quintettes, exécutés par MM. Alard, Alkan, Franchomme, etc. Mon fondé de pouvoir prétend qu'Alard est le virtuose le plus correct, le plus fin, le plus impressionnable et, par conséquent, le plus impressionnant, des violonistes de France et de Navarre, sans compter l'Algérie. Il a dit un quatuor du candide et spirituel Haydn, d'un style pur et charmant. En ajoutant qu'il a dialogué une œuvre de Mozart, pour piano et violon, avec notre célèbre pianiste Alkan, de manière à bercer tout l'auditoire des plus douces impressions, cela ne surprendra personne. Le quintette de Beethoven, qui a terminé cette intéressante séance de bonne musique, a été exécuté de manière à faire revivre l'auteur et à le guérir de sa surdité.

Vieux temps à l'Académie impériale de musique.

Le public de l'Opéra, dont l'admiration est surtout excitée par les ronds de jambes des danseuses, lorgnées scrupuleusement par les habitués de ce théâtre, par les effets scéniques, le prestige des décorations, ne pouvait guère s'émouvoir du jeu sévère et classique du virtuose belge et de son concerto d'une forme si nouvelle et d'une si

difficile exécution : aussi le début du célèbre violoniste sur notre première scène lyrique a-t-il été froid, incompris. Il n'en a pas été de même de sa seconde apparition musicale, composée seulement d'une de ses anciennes fantaisies, celle en *la* majeur, dont la forme, le style, les charmantes mélodies, sont à la portée de tous, ainsi que le fameux *Carnaval de Venise*, folie instrumentale dont chaque virtuose célèbre revendique la paternité ou la propriété, qui est tombé dans le domaine public. Vieuxtemps a varié, brodé, miaulé même suivant l'usage de tous ceux qui exécutent cette folle danse sur quatre cordes raides, d'une manière suffisamment originale qui lui a valu beaucoup plus d'applaudissements que son beau concerto, auquel les suffrages des artistes n'ont cependant pas manqué.

Concert de M. Max Bohrer.

Violoncelliste solo du roi de Wurtemberg, M. Max Bohrer est un artiste d'un estimable talent ; il chante gracieusement sur son instrument, et fait encore bien la difficulté sur les quatre cordes, chose qui, malheureusement, n'est plus guère de mode sur le violoncelle. On aurait désiré que le bénéficiaire se montrât moins futile dans le choix des légers morceaux qu'il a dits, et qu'en souvenir de sa belle réputation, il nous eût joué quelque beau concerto de Romberg, ne fût-ce que celui en *ré* majeur.

Le jeune et brillant pianiste Fumagalli s'est distingué dans ce concert en jouant aussi de la musique un peu légère, mais avec une netteté, une vigueur, un *brio*, qui lui ont valu d'unanimes applaudissements.

M. Saint-Léon, le chorégraphe, danseur et violoniste, a joué du violon comme un diable, ou comme intermédiaire entre Paganini et Sivori. C'est le même genre, la même audace, la même recherche des effets comiques, grotesques, moins le calme physique et le fini du jeu.

Soirée musicale de M. Adolphe Blanc.

M. Adolphe Blanc ne cherche pas à imiter nos célèbres virtuoses ; il a plus de modestie ou plus d'orgueil, car il a posé tout d'abord sa double individualité de compositeur et de violoniste exécutant. *Soli* de violon, d'alto, de contrebasse, duo, trios, quatuors, quintette, tout cela de sa composition, a fait les frais de la soirée musicale qu'il a donnée jeudi dernier dans la salle Pleyel, et un nombreux auditoire a souvent donné des marques de sympathie et d'approbation au jeune compositeur. Il faut dire aussi que MM. Casimir Ney, Lebouc, Gouffé, Fridrich et Mlle ou Mme Louise Mattmann, la délicieuse pianiste, étaient de la partie.

Matinée musicale de M. Conuinx.

Quoi qu'en ait dit l'illustre Cherubini, on peut jouer de la flûte sans être absolument ennnuyeux. M. Conninx nous l'a prouvé dimanche passé dans une agréable matinée musicale qu'il a donnée en son domicile artistique. Les sons de sa flûte, soit qu'elle chante seule ou se marie aux accents d'une brillante vocalisation, est toujours bonne à entendre, surtout quand cette vocalisation est celle de Mlle Nau ou de Mlle Revilly, qui, au titre de bonne actrice, joint celui de non moins bonne cantatrice de concert.

Troisième séance des derniers Quatuors de Beethoven.

Un correspondant de la *Gazette musicale* a expliqué dernièrement comment et pourquoi Beethoven ajouta quatre accords en *pizzicato* au commencement du *scherzo* du douzième quatuor (œuvre 127). Il ne serait pas moins curieux de rechercher pourquoi le seizième quatuor (œuvre 133), qui commence en *sol* majeur et finit en *si* bémol, est le seul qui ne soit pas assujetti à une tonalité logique comme les autres. Cette petite introduction en *sol* majeur précède la fameuse fugue en *si* bémol majeur, fugue d'un caractère mélodique si original, qu'il vous étonne plus qu'il ne vous charme. Trois rhythmes bien distincts se combattent, et produisent des chocs plus bizarres qu'agréables. Il est certain que ce quatuor est le plus singulier des singuliers caprices de mélodie et de science de l'auteur. Une espèce d'*andante* en style lié suit la fugue en rappelant le motif de l'introduction dialogué entre le premier violon, l'alto et le violoncelle ; puis vient le final en mesure à six-huit, continuant ce même motif de l'introduction en *stretti*, en *imitations* obstinées et *renversées* ; puis des trilles qui figureraient assez bien les rires stridents des démons, si l'on voulait donner une couleur, un caractère poétique à cette musique, à ce final du moins qui brille avant tout par la logique et le calcul scientifique.

Ce qui a paru le plus étonnant dans cette musique exceptionnelle, grandiose, c'est l'*adagio*, ou plutôt les cinq ou six hymnes mélodiques qui se suivent l'un l'autre dans le quatuor n° 12 (œuvre 127.) Là surgissent de l'âme du compositeur pour aller s'épandre, animer celle de tous les auditeurs, les chants les plus suaves, les plus nobles, toutes les aspirations du plus profond sentiment musical, soutenues, portées, embellies de toutes les ressources de la science ; et l'exécution répond à l'inspiration de ces belles choses. Les quatre interprètes de cela sont, ainsi que nous le leur avons déjà dit, quatre Milton célébrant les délices d'un paradis perdu retrouvé par Beethoven. Ces quatre instruments, aux sons pleins d'homogénéité, chantent comme une seule voix. Et voilà qu'en artistes consciencieux, nos virtuoses, pris d'un scrupule d'avoir donné une séance trop courte, ont proposé à l'auditoire, par l'organe de l'un d'eux, de lui donner en supplément le final du 15e quatuor. Cette offre a été acceptée avec empressement par le public fort nombreux, qui ne s'attendait pas à cette bonne fortune ; et ce final bien venu, ce final si dramatique, précédé d'une charmante marche en *la* majeur et d'un récitatif dit par le premier violon avec autant de verve que de passion, a été joué de manière à en faire saillir toutes les beautés, c'est-à-dire l'énergie et la grâce ; et les quatre sujets mélodiques dont se compose ce beau final ont marché ensemble sans se coudoyer, ont chanté simultanément sans la moindre confusion ; et chaque auditeur charmé s'est retiré en se promettant bien de venir assister à la prochaine séance, qui aura lieu jeudi, 3 février prochain.

HENRI BLANCHARD.

LITTÉRATURE MUSICALE.

HISTOIRE DE L'HARMONIE AU MOYEN-AGE.

PAR M. DE COUSSEMAKER.

Quoique la publication de ce livre date déjà de plusieurs mois, la critique ne vient pas trop tard encore. Un ouvrage d'érudition et d'archéologie ne vieillit pas aussi vite que ces productions, légères de fond et de forme, qui n'ont guère que la vie des roses. Un livre sérieux, un livre étudié porte en lui des conditions de durée. Aussi est-il toujours pour la critique un créancier patient ; il sait attendre, parce qu'il sait que son heure doit venir et viendra. Ce n'est seulement qu'une question de temps.

Plus alerte que la critique, l'Institut a déjà pris les devants et prononcé sur l'*Histoire de l'harmonie au moyen-âge*. Dans sa séance publique du 12 novembre 1852, l'Académie des inscriptions et belles-lettres a décerné à M. de Coussemaker une des trois médailles destinées à récompenser annuellement les meilleurs travaux sur les *Antiquités de la France*. En cela nous sommes de l'avis de l'Académie. La spécialité des études historiques, appliquées au passé de l'art musical, a trop besoin d'encouragements pour qu'on n'applaudisse pas à tout ce qui peut leur donner une impulsion nouvelle et surexciter l'émulation. Quoique ce vaste champ soit aujourd'hui beaucoup plus exploré qu'autrefois, depuis que M. Fétis père y a fait, le premier, des dé-

couvertes aussi importantes que fécondes, on doit souhaiter de voir s'accroître encore le nombre des musicologues.

M. de Coussemaker a déjà sa place, une place honorable de tous points, parmi les plus laborieux et les plus doctes. Quelques publications, dignes d'intérêt, le recommandaient à l'estime des savants, que lui assure désormais le mérite de ce nouveau travail. Non cependant que l'opinion doive et puisse lui être favorable entièrement et sans restriction. Tout n'est pas à accepter dans ce livre. Son premier tort est de ne point tenir toutes les promesses du titre. Le titre, en effet, qu'annonce-t-il? L'histoire de l'harmonie au moyen-âge. Or, le moyen-âge de M. de Coussemaker n'est pas celui de tout le monde. On sait que les historiens s'accordent généralement à conduire le moyen-âge jusqu'au milieu du xve siècle, jusqu'à la chute de Constantinople (1453), époque de la dernière invasion barbare. Au mépris de cette division convenue, l'auteur arrête tout court le moyen-âge au xive siècle, sous le prétexte arbitaire qu'à ce moment le contrepoint se trouve établi sur les vrais principes de l'harmonie diatonique. Franchement, la raison n'est pas suffisante pour amoindrir ainsi la valeur d'une période historique, et lui ravir une part considérable de ses titres de gloire, savoir : l'invention et le développement des principaux artifices et des combinaisons variées du contrepoint conditionnel.

Avec une hardiesse certainement plus rationnelle, M. Fétis n'a pas craint, dans son *Résumé philosophique*, de pousser le moyen-âge musical jusqu'à la transformation de la tonalité opérée par Claude Monteverde. Ce système est assurément plus logique, plus large que celui de M. de Coussemaker, qui en dépossédant le moyen-âge d'artistes éminents tels que Dufay, Binchois, Faugues, Eloy, Ockeghem, etc., n'a fait que le mutiler et enlever par conséquent à son livre une source d'intérêt abondante.

En revanche, l'auteur consacre un très-long développement, presque un tiers du texte, à l'étude d'une question qui aurait dû former un traité absolument distinct, puisqu'elle tient seulement à l'histoire générale de la musique et non pas à l'histoire de l'harmonie. Toutefois, cet épisode étendu, qui a trait à la notation musicale, est un des fragments les plus curieux et les plus instructifs de l'ouvrage. On y remarque beaucoup d'érudition et souvent des aperçus ingénieux. Tout ce que M. de Coussemaker dit de la notation neumatique est fort intéressant à lire. Contrairement aux systèmes accrédités jusqu'ici, il veut que la notation carrée descende directement des neumes, dont il signale avec complaisance les transformations successives. Son argumentation ne laisse pas d'être spécieuse et séduisante. Ce passage n'est pas le seul où l'écrivain rompe en visière aux opinions patronées par de graves autorités. C'est ainsi qu'il refuse d'admettre que l'harmonie ait pris naissance chez les peuples du Nord; il fait honneur à la Grèce de la connaissance des premiers rudiments de cet art, tout en confessant qu'elle n'a su en tirer aucun parti.

Dans le même esprit de libre examen, l'auteur soutient et s'efforce de démontrer que le *déchant* à deux ou plusieurs parties ne pouvait être, à l'origine, qu'une harmonie écrite, et point du tout une improvisation, un chant sur le livre, comme le pensent plusieurs musicologues considérables. En tout cela, soit qu'on se rattache, soit qu'on résiste aux idées de M. de Coussemaker, on ne saurait le désapprouver de faire profession de courageuse initiative et d'encourager résolument la discussion au profit de la vérité. Mais aussi on peut trouver qu'il va trop loin parfois, lorsque cet extrême désir de découvertes l'entraîne à avancer certaines assertions hasardées : témoin le paragraphe dans lequel il affirme que Jean de Garlande, didacticien du xiie siècle, selon les uns, du xiiie, selon les autres, a laissé un exemple de contrepoint double. Le fait serait assurément plus que curieux s'il était réel. Mais c'est une pure illusion. Pour qu'un contrepoint puisse prendre le nom de contrepoint double, il faut avant tout (personne ne l'ignore, et M. de Coussemaker moins que personne) que l'harmonie soit susceptible de renversement et que la basse change nécessairement, lorsque les parties changent elles-mêmes de position relative, en passant l'une du grave à l'aigu, l'autre de l'aigu au grave. C'est la condition *sine quâ non* d'un contrepoint double.

Or, dans l'exemple à deux voix égales, cité par M. de Coussemaker, l'harmonie ne se renverse point; chacune des deux parties se borne à répéter ce qu'a dit d'abord sa compagne, et la basse reste toujours la même. Il ne s'agit donc là que d'une double imitation à l'unisson. N'importe : même réduite à ces proportions, l'innovation est encore fort honorable pour une époque aussi jeune dans l'art que le siècle de Jean de Garlande; et quoiqu'il lui accorde une portée trop ambitieuse, l'auteur a bien fait de la signaler dans son livre, où d'ailleurs les choses neuves ne sont pas ce qui manque.

De précieux documents y sont insérés et lui donnent une grande importance. Ce sont sept traités des xie, xiie, xiiie et xive siècles, tous inédits. Quelques-uns ont été découverts par notre savant collaborateur Danjou. Ces curieux documents, dont M. de Coussemaker présente à la fois le texte original et la traduction, forment à eux seuls la deuxième partie de l'ouvrage.

La première, subdivisée en trois sections, qui se fractionnent en chapitres, est consacrée : 1° *à l'histoire de l'harmonie* depuis son origine supposée jusqu'au xive siècle, en passant successivement par l'organum, la diaphonie, le déchant; 2° *à la musique rhythmée et mesurée* durant la même période : les détails intéressants sont ici fort nombreux; 3° *à la notation*.

L'auteur a réservé la troisième partie à la citation des monuments originaux, presque tous inédits jusqu'à ce jour. Aux *fac-simile*, qui occupent trente-huit planches, se trouve jointe la traduction en notation moderne. Il serait surabondant d'insister sur le haut intérêt historique de cette troisième partie, qui renferme au moins cinquante pièces musicales, tant religieuses que profanes, depuis le ixe siècle jusqu'au xive. Quand même les considérations philosophiques et les discussions critiques dont M. de Coussemaker a enrichi le début de son travail, ne provoqueraient pas la curiosité des musicologues, l'ensemble des documents et des monuments, ces sources vivaces de l'histoire, suffirait pour assurer à la publication qui les contient une valeur incontestable. Donc, malgré ses défectuosités et quoique incomplète, selon nous, l'*Histoire de l'harmonie au moyen-âge* n'en reste pas moins un livre remarquable, savamment élaboré, riche d'excellents matériaux, fort utile à consulter, et nécessaire à toute bibliothèque érudite. Est-il beaucoup de livres dont on en puisse dire autant?

MAURICE BOURGES.

ÉPHÉMÉRIDES MUSICALES.

23 janvier 1784. Naissance de Benedetto NEGRI, à Turin. Il fut nommé professeur de piano au Conservatoire de Milan, en 1810.

24 — 1705. Naissance de Charles Broschi, à Naples. Ce célèbre élève de Porpora est connu sous le nom de FARINELLI, comme le plus grand chanteur qui ait existé.

25 — 1785. Première représentation de *Panurge*, opéra de Grétry, à l'Opéra de Paris.

26 — 1798. Mort de Chrétien-Godefroi NEEFE, à Dessau. Il fut un des premiers maîtres de Beethoven.

27 — 1756. Naissance de Jean-Chrysostome-Wolfgang-Amédée MOZART, à Salzbourg.

28 — 1791. Naissance de Louis Joseph-Ferdinand HÉROLD, à Paris.

29 — 1781. Première représentation de l'opéra *Idomeneo*, de Mozart, à Munich. Ce bel ouvrage ouvrit une nouvelle ère à la musique dramatique.

THÉODORE PARMENTIER.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui dimanche, par extraordinaire, à l'Académie impériale de musique, *la Juive*.

*** Vieuxtemps a joué pour la seconde fois lundi dernier, entre *la Xacarilla* et *Orfa*, sa fantaisie-caprice et *le Carnaval de Venise*.

*** Mercredi, *les Huguenots* ont été chantés par Roger, Mlle Poinsot, Mme Laborde et Obin. La représentation était des plus brillantes.

*** *Lucie de Lammermoor* et *Orfa* étaient affichées pour vendredi, mais une indisposition de Roger vint s'opposer à ce que l'on donnât *Lucie*. En remplacement de cet ouvrage, on crut pouvoir annoncer *la Xacarilla* et M. Vieuxtemps, qui aurait ainsi joué pour la troisième fois; mais le célèbre violoniste, indisposé lui-même, fit savoir qu'il ne jouerait pas, et le public dut se contenter du petit opéra suivi du ballet nouveau. Quelques spectateurs seulement protestèrent : une allocution de régisseur parvint à les calmer.

*** La première représentation de *Luisa Miller*, traduite en français, est encore ajournée, par suite d'une indisposition de Morelli.

*** La direction du Théâtre-Italien vient d'engager M. François Gnone, l'un des meilleurs barytons de ce temps-ci, qui revient d'Italie, où il a fourni en peu d'années la plus brillante carrière. Après avoir chanté avec un succès toujours croissant aux théâtres de Rome, de Naples, de Turin, de Florence, de Gênes, à côté des meilleurs artistes, et s'être fait applaudir pendant cinq saisons théâtrales à la Scala de Milan, M. Gnone, engagé par M. Corti, débutera dans *Lucie*.

*** *Don Giovanni* a reparu l'autre samedi devant une brillante et nombreuse assemblée. Rarement, les trois rôles de femmes qu'exige le chef-d'œuvre de Mozart avaient rencontré de meilleures interprètes que Mmes Sophie Cruvelli, admirable dans Dona Anna; Vera Lorini, charmante dans Zerlina, et Beltramelli, qui, à force de talent, est parvenue à triompher du personnage ingrat d'Elvire. Calzolari était aussi fort bien placé dans le rôle de Don Ottavio. Susini faisait preuve de bonne volonté, de zèle, dans celui de Leporello. Mais, à Paris, le sort des reprises de *Don Giovanni* tient surtout au mérite du chanteur chargé de ce rôle, le triomphe de Garcia. Montemerli a trop et trop peu pour le remplir avec convenance. Il est exagéré de voix, de geste, et, quoique fort bel homme, ne répond pas à l'idéal du héros. Les trois morceaux qui ont produit le plus d'effet sont l'air de Dona Anna, l'air de Don Ottavio, et le trio des masques, qu'on a bissé. *Don Giovanni* n'a été donné que deux fois. Jeudi on a repris *Norma*, et samedi *la Sonnambula*.

*** Le *Prophète* continue d'obtenir, à Florence, autant de succès qu'à sa première apparition. C'est un de ces événements qui font époque dans l'histoire de l'art. Toute la presse italienne s'en occupe et s'accorde à rendre hommage au génie de l'illustre compositeur.

*** Bazzini est arrivé hier à Paris, après avoir obtenu des succès merveilleux dans le Piémont et la Toscane. A Turin, il a été invité à la cour, faveur exceptionnelle, et il n'y a pas joué moins de six morceaux. Rappelé à Florence par dépêche télégraphique, au moment où il allait s'embarquer à Livourne, il a eu l'honneur de jouer devant le roi de Bavière. Le prince Charles et la princesse Elisa Poniatowski, la comtesse Orsini et Iwanoff, ont pris part, comme exécutants, à cette soirée, dans laquelle Rossini tenait le piano. Le directeur du théâtre profita de la présence du virtuose pour organiser un sixième concert, qui ne réussit pas moins que les cinq premiers. Dans toutes les villes qu'il a visitées, Alexandrie, Pise Pistoie, etc., Bazzini a reçu le même accueil.

*** Aujourd'hui, dimanche, la Société philharmonique de Paris, dirigée par M. A. Roussette, donnera un troisième concert dans lequel on entendra Mlle Zélina Vautier, dont le talent précoce est vraiment extraordinaire. Cette jeune virtuose exécutera : 1° Souvenirs de *Richard-Cœur-de-Lion*, composé par M. Stamaty; grande fantaisie sur *Guillaume Tell*, par Doehler.

*** M. Beaulieu, l'ancien lauréat de l'Institut, le compositeur distingué dont nous avons souvent apprécié les œuvres, l'habile organisateur des grandes solennités musicales de l'Ouest, vient d'être nommé membre correspondant de l'Académie des beaux arts.

*** L'assemblée générale de l'Association des artistes-musiciens est fixée au jeudi, 17 février.

*** Jeudi dernier, le mariage de Mlle Blanche de Villemessant avec M. B. Jouvin, l'un de nos critiques les plus distingués, s'est célébré à l'église des Petits-Pères. A cette occasion, une messe de M. Adolphe Adam a été exécutée. Un des solos était chanté par Roger.

*** Albert Sowinski est à Orléans. Il a visité successivement Limoges, Clermont-Ferrand, Moulins, et s'est fait entendre dans toutes ces villes : nous n'avons pas besoin de dire avec quel succès. A Clermont-Ferrand, la présence de M. Onslow, le célèbre compositeur, est venue électriser l'artiste, qui s'est surpassé lui-même. Ses morceaux les plus applaudis ont été sa *Sicilienne*, *le Juif errant* et *les Etudes*.

*** *Le Prophète* va être incessamment représenté à Nantes.

*** Le grand festival du Rhin aura lieu cette année à Dusseldorf.

*** La Société de Sainte-Cécile donnera le dimanche, 30 janvier, salle Sainte-Cécile, son deuxième concert d'abonnement dont voici le programme : 1. Ouverture d'*Euryanthe*, de Weber. — 2. Chant élégiaque, chœur de Beethoven. — 3. Air de Mozart, chanté par Mlle Nau. — 4. Symphonie en *si* bémol, de Beethoven. — 5. Air et chœur d'*Hippolyte et Aricie*, de Rameau. — 6. Ouverture de *la Flûte enchantée*, de Mozart. — L'orchestre sera dirigé par M. Seghers; les chœurs seront dirigés par M. Wekerlin.

*** Les journaux de Vienne annoncent la mise en vente d'une boîte à musique jouant douze morceaux entièrement inédits de Haydn, qui les avait expressément composés dans ce but.

*** On lit dans le *Journal de Dresde*, n° 11, 14 janvier 1853 : — « A la fin de 1851, il parut chez Bruno-Hinze à Leipsig, une brochure, ayant pour titre : *Cours abrégé de l'art de chanter*, par Ferdinand Sieber, professeur de chant à l'Académie Blochmann à Dresde. Ce petit livre fut reçu avec une approbation générale, parce qu'il présente d'une manière claire et précise les principes de cet art et qu'il est un guide sûr pour tous ceux qui étudient le chant. C'est de cet ouvrage que M. A Reissmann, auteur d'un *Catéchisme du chant*, qui vient de paraître à Leipsig, chez J.-J. Weber, a tiré textuellement (à l'insu de l'éditeur), une bonne partie de son livre et s'en est servi en outre dans beaucoup de paragraphes où il change quelques expressions en suivant cependant la disposition de l'ouvrage de M. Sieber. » — Nous nous bornons à enregistrer cette réclamation, suivant la demande qui nous en est faite.

*** Raimondi, l'auteur du triple oratorio dont l'exécution a eu lieu cette année, vient d'être nommé maestro de la chapelle Giulia, à Saint-Pierre, au Vatican.

*** L'éditeur Benacci-Peschier publiera très-prochainement une série de cent cinquante études pour le piano, composées par Richard Mulder, divisées en six cahiers progressifs et calculées pour tous les degrés de force. L'auteur de cet important travail, qui a su conquérir en si peu de temps la faveur du public par ses compositions aussi savantes qu'inspirées, jouera lui-même quelques-unes de ses études, dans l'audition qui aura lieu dimanche 6 février prochain, dans la salle Pleyel.

*** Quelques journaux allemands ont répandu le bruit de la mort de Strauss fils; nos correspondances de Vienne ne confirment pas cette nouvelle.

*** L'orchestre de l'Opéra de Vienne a perdu récemment un de ses artistes les plus curieux, le basson Lazinsky, second tome de notre célèbre Urhan. Cet homme bizarre poussait la dévotion jusqu'à l'excentricité; pendant les entr'actes, il lisait régulièrement des livres de piété; à son lit de mort, il se vantait de n'avoir jamais détourné ses regards de son cahier de musique, de peur de les souiller par l'aspect des scandales de la scène, et de n'avoir jamais vu la pointe du pied d'une danseuse.

*** M. Mateo Carcassi, virtuose sur la guitare et professeur de cet instrument, pianiste et compositeur distingué, vient de mourir presque subitement. Né à Florence, il habitait Paris depuis plus de trente années, et avait fait de la France qu'il avait servie, sa patrie adoptive et de prédilection.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Bordeaux*, 9 janvier. — Joué dimanche, *le Prophète* avait rempli la salle; il y avait du monde jusque dans les couloirs. L'exécution de l'œuvre de Meyerbeer a été remarquable; mais les honneurs de la soirée ont été spécialement pour M. Koubly-Jean de Leyde et Mme Julien-Fidès. Comme toujours, M. Koubly a détaillé les diverses parties de son rôle avec un talent incontestable et a su plusieurs fois enlever les applaudissements unanimes du public. Mme Julien interprète le rôle de Fidès avec un sentiment dramatique qui lui fait honneur. Inutile de dire qu'elle est toujours couverte d'applaudissements.

— 18 janvier. — Il était réservé au piano d'Emile Prudent d'opérer parmi nous un véritable miracle dans l'état actuel des choses du théâtre : il lui était réservé d'amener dans notre belle salle, et cela, non pas une fois, mais trois fois de suite, une foule compacte et brillante de spectateurs enthousiastes. Cette pauvre salle, depuis si longtemps, hélas! veuve d'un public dont elle semblait porter le deuil, a vu tout d'un coup, et comme au contact d'une baguette magique, renaître ses plus beaux jours, ou plutôt ses plus heureuses soirées dont elle avait perdu jusqu'au souvenir. Nous n'avons plus à juger désormais le merveilleux talent d'Emile Prudent, pas plus qu'à insister sur ses légitimes succès; ce sont là parmi nous choses acquises et consacrées. Seulement, ce qui nous prouve que nous avions été dans le vrai dès d'abord en prédisant à cet artiste les triomphes qui l'attendaient à Bordeaux, c'est l'affluence toujours croissante, à chacun de ses concerts. Au premier, en effet, la chambrée était belle et pressée; au second, plus pressée et plus belle encore; au troisième, elle était devenue compacte, et, une demi-heure avant l'intermède, pas une place ne restait libre dans la salle. L'exécution de Prudent, hâtons-nous de le dire, s'est constamment maintenue à une grande hauteur, et il a été en quelque sorte supérieur à lui-même. Ce concert, commencé au bruit d'applaudisments nourris et chaleureux, s'est terminé trop tôt au milieu d'une pluie de fleurs de toute nature, de couronnes de toute espèce. C'était magnifique et charmant à la fois! Le *crescendo* de l'enthousiasme général, unanime, n'a plus eu de limites lorsque les premières notes de la *Lucie* se sont fait entendre, et si le public l'avait osé, s'il avait pu redemander chacun des morceaux du programme (ainsi qu'on l'a tout récemment fait à Rochefort), il est probable que l'aurore du lendemain eût surpris l'artiste au piano et les spectateurs dans leurs stalles.

*** *Bayonne*, 12 janvier. — *La Reine de Chypre*, remontée avec un soin

extrême, est une mine de recettes fructueuses pour Mme Tainy, l'intelligente directrice, qui voit le succès couroner toutes ses tentatives. M. Rousseau de Lagrave, en représentation à Bayonne, a obtenu un succès d'enthousiasme. Il faudrait citer tous les morceaux, si l'on voulait noter les passages applaudis par le public. Mlle Duval s'est montrée une Catarina parfaite au double point de vue lyrique et dramatique; elle a partagé la belle ovation décernée à Rousseau de Lagrave; les bravos, les fleurs, les rappels ont dû prouver à ces artistes qu'ils avaient réussi à plaire, le plus grand mérite au théâtre. — La reprise d'*Hayytée* s'est faite dernièrement avec pleine réussite.

*** *Strasbourg*, 10 janvier. — La dernière représentation du *Prophète* a eu le même succès que la première. Mme van Gelder, M. Bauche-Jean, Mme Montaubry-Bertha, peuvent à bon droit en revendiquer l'honneur.

*** *Lille*, 17 janvier. — L'association musicale, fidèle à la mission tout à la fois philanthropique et artistique qu'elle s'est imposée dès sa fondation, vient de donner son deuxième concert, aussi remarquable par la composition de son programme que par l'exécution des morceaux d'orchestre et des soli. Citer la quatrième symphonie de Mendelsshon et l'ouverture solennelle de Ries, dirigées par l'habile compositeur et chef d'orchestre, Ferdinand Lavainne, c'est donner une haute idée des œuvres interprétées par l'orchestre de l'association. Mlle Miolan, la délicieuse cantatrice de l'Opéra-Comique, a aussi obtenu pour la deuxième fois le plus brillant succès dans les différents morceaux qu'elle a fait entendre dans ce concert, et M. Léon Magnier, première flûte de la musique des guides de l'Empereur, a charmé l'auditoire en exécutant plusieurs fantaisies de sa composition. Nous ne saurions manquer en terminant de rendre hommage au talent déjà si remarquable du jeune Desailly, qui, quoique aveugle, a joué de main de maître la célèbre fantaisie de Prudent, sur des motifs de *Lucie*.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Gand*, 14 janvier. — La première représentation du *Juif errant* a eu lieu devant une salle comble. Dès quatre heures du soir, les bureaux étaient assiégés par une foule impatiente et curieuse de connaître la grande œuvre que Paris possède depuis quelques mois. En la montant à son tour, le théâtre de Gand a pris une glorieuse initiative sur toutes les autres scènes, qui suivront bientôt son exemple. L'effet général a répondu à l'attente; on a beaucoup admiré, beaucoup applaudi. Les artistes, MM. Vincent, Caubet, Zelger, Mme Begrez-Bernouville, ont montré un vrai talent. Les chœurs ont marché avec beaucoup d'ensemble, et l'orchestre s'est constamment distingué sous l'archet de son habile chef, M. Varney, que Gand a conquis sur Paris. La mise en scène est des plus brillantes et fait honneur à la direction. Au troisième acte, on a remarqué un palais byzantin d'un luxe vraiment oriental. Les ruines du Bosphore, au deuxième tableau du quatrième acte, sont d'un bel effet. En somme, l'ouvrage a obtenu un succès pyramidal, et s'emparera longtemps de l'affiche et de la faveur du public.

*** *Nuremberg*. — La gloire du *Prophète* est venue resplendir jusque sur notre obscur théâtre; ce magnifique ouvrage a été rendu avec un zèle digne d'éloges. A la troisième représentation, c'est Mme Bochkolz-Falconi qui a chanté le rôle de Fidès.

*** *Berlin*. — Teresa Milanollo, que nous avons été applaudir avec enthousiasme au théâtre royal de l'Opéra, s'est fait entendre, avec le même succès, dans un concert à la Cour, où a été exécuté, entre autres un trio de femmes, tiré du *Crociato* de Meyerbeer, chanté par Mmes Herrenburg, Kœster et Wagner; Mme Kœster et M. Formès ont, en outre, chanté le duo des *Huguenots*. Ce concert a eu lieu par ordre du roi. — Au théâtre royal, *Robert-le-Diable* a de nouveau exercé sa puissance d'attraction et de fascination; Mlle Wagner a chanté et joué le rôle d'Alice avec cette manière large et grandiose qu'on lui connaît.

*** *Stockholm*, 10 janvier. — Mme Jenny Lind-Goldschmidt vient de faire des dons considérables en argent, en vêtements, en literie et en vivres à deux nouveaux établissements de bienfaisance récemment créés en cette ville: l'hospice de Sainte-Madeleine et l'institution des diaconesses. La célèbre cantatrice, qui réside actuellement à Dresde, a promis de se rendre à Stockholm pour la semaine sainte, et de coopérer aux deux concerts spirituels, qui, à cette époque, se donnent dans la cathédrale, au bénéfice des pauvres. Cette année, le programme de ces deux concerts se composera de *Paulus*, de Mendelssohn, et du *Messie*, de Haendel, avec l'instrumentation de Mozart, ouvrages qui n'ont point encore été exécutés ici en public. — Le prince Gustave de Suède, qui vient de mourir, était compositeur. Parmi ses papiers on a trouvé une marche funèbre qu'il s'était dédiée à lui-même.

*** *Francfort*. — Dans le courant de l'année dernière, on a représenté à notre théâtre 167 opéras; il y a eu 7 premières représentations et 9 reprises.

*** *Cobourg*. — Le duc de Saxe-Cobourg vient de terminer une nouvelle partition, qui portera le titre de *Toni*, et dont les paroles sont de M. de Elzholz.

*** *Dresde* — D'après l'Almanach du théâtre de la Cour, de 1852, on a représenté l'année dernière 130 opéras. Sur ce chiffre, l'Allemagne en avait fourni 16, avec 50 représentations; la France, 13, avec 55 représentations; les 9 opéras italiens ont été donnés 25 fois. La seule nouveauté qui ait paru cette année au théâtre de la Cour, c'est: *Bonsoir, monsieur Pantalon!* — Un jeune violoniste, attaché à la chapelle de la cour, et qui s'est fait un nom comme critique et journaliste, M. Théodore Uhlig, vient de mourir à l'âge de 31 ans. M. Uhlig était un des champions les plus passionnés de Wagner.

*** *Vienne*. — La direction du théâtre impérial de l'Opéra déploie une activité digne d'éloges: depuis le 15 juin jusqu'au 1er janvier, il y a eu 193 représentations. Sur ce chiffre reviennent: à Meyerbeer, 30 représentations: *Robert*, 5; *Huguenots*, 6; *Prophète*, 19. — A Auber, 15: *le Domino noir*, 4; *Gustave*, 4; *les Diamants de la couronne*, 5; *Dieu et la Bayadère*, 5. — Halévy; *les Mousquetaires de la Reine*, 4. — Adam: *Giralda*, 3; Donizetti, 16; Rossini, 10; Weber, 9; Bellini, 4. — Les opéras joués pour la première fois, pendant le deuxième semestre de 1852, sont: *les Diamants de la couronne*, par Auber; *Ondine*, par Lwoff, et *Indra*, par M. de Flotow.

*** *Prague*. — On vient de mettre au concours les plans et devis pour la construction d'un nouveau théâtre; le 1er prix est de 1,000 florins, le 2e de 500. La salle devra contenir 2,500 spectateurs. — Hier matin est mort le maître de ballet Rainoldi; ce vétéran de l'art de la danse, a brillé dans sa jeunesse au théâtre de la cour à Vienne; il sortait en carrosse à quatre chevaux et avait une nombreuse clientèle.

*** *Saint-Pétersbourg*. — Les *Huguenots* ont obtenu un très-brillant succès. Nous avons dit comment le premier jour, Mme Maray, indisposée, avait été remplacée inopinément par Mlle Dobré. Le second jour, Mme Maray reprit son rôle de la reine de Navarre, et l'effet de l'ouvrage y gagna encore. La Medori se distingue dans le rôle de Valentine, et de Bassini dans celui de Marcel. Quant à Mario, c'est toujours le Raoul par excellence: on n'en peut imaginer de meilleur, ni de plus complet. — La saison musicale est en ce moment dans toute sa splendeur. Au Théâtre-Italien, Mario, Tamberlik, Ronconi, Lablache et la Maray font fureur. Lablache, que nous n'avions pas encore entendu, a été reçu avec enthousiasme. Mario, qui ne nous est arrivé que tout récemment, a fait sa rentrée dans *les Puritains*.

*** *Milan*. — La salle nouvellement restaurée du théâtre de la Scala, a été inaugurée par un opéra nouveau de Mazucato, *Luigi V*, qui a fait fiasco, ainsi qu'une nouveau ballet de Martin, intitulé *Palmina*.

*** *New-York*. — Le plus célèbre acteur des Etats-Unis, Junius Brutus Booth, vient de mourir à Cincinnati. Il était né à Londres en 1796, et avait dans le temps balancé la réputation de Kean. A la suite d'une tentative d'assassinat sur la personne d'un rival, il s'était expatrié. Booth vivait dans l'aisance; il excellait à rendre les rôles de héros, et s'était fait connaître dans les États du nord de l'Union par des excentricités qui tenaient quelquefois de la folie.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

MM. BERNHARDT FILS ET Cie,

FACTEURS DE PIANO,

Faubourg Poissonnière, 80; ci-devant rue de Buffault.

NOUVEAU JOURNAL D'ORGUE

A l'usage des organistes du culte catholique, adopté par et pour les Conservatoires de Paris et de Bruxelles, et publié par M. Lemmens, professeur d'orgue au Conservatoire de Bruxelles. Les deux premières années contiennent 222 pages de musique, grand format, avec les explication sur le doigté spécial de l'orgue, sur l'accompagnement du plain-chant et une école complète de la pédale. On les recevra *franco* à domicile au prix de 25 fr. 50. — Ecrire à M. Lemmens à Bruxelles, ou à M. A. Cavaillé-Coll fils, facteur d'orgues, rue de Larochefoucault, 66, à Paris, et à MM. Brandus et Cie, rue Richelieu, 103.-(Affranchir)

PUBLICATIONS NOUVELLES

Chez SYLVAIN SAINT-ÉTIENNE, éditeur, successeur de BOIELDIEU,

Rue Vivienne, 53.

LA PROMENADE SUR L'EAU, barcarolle-nocturne pour le piano, par CHARLES JOHN . . . . . 5 »
Andante en *la* bémol pour le piano, par FÉLICIEN DAVID (extrait de sa symphonie en *ut* mineur). . . . . 6 »
LE PÈRE TOM, quadrille pour le piano, par H. MARX 4 50
MYSOLIA, schottisch pour le piano, par A. TALEXY. . . . . 5 »
TOM OU CHANT DES NOIRS, par PIERRE DUPONT 2 50
GRONDE OCÉAN! méditation pour voix de basse, par FÉLICIEN DAVID 6 »
CRI DE CHARITÉ, mélodie pour voix de basse, par FÉLICIEN DAVID 3 »
LE CARNAVAL DE PARIS, quadrille pour le piano, par N. LOUIS 4 50
Trois valses brillantes pour le piano, par N. LOUIS. . . . . 5 »
Trois polkas élégantes pour le piano, par N. LOUIS. . . . . 5 »

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

20e Année. | No 3. | 30 Janvier 1853.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, ET POUR TOUTE LA SUISSE. Chez M. Ed. de la Flèchère, 191, rue du Terraillet.
Bruxelles. Delrue Tomson, 15, rue des Dominicains.
Londres. S'adresser à M. Davison (Wessel et Cie), 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Maison Brandus, perspective Nevski.
Berlin. Schlesinger, 34, u.d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Nos abonnés reçoivent avec le numéro de ce jour un morceau nouveau, 3e nocturne, de J. Blumenthal.

SOMMAIRE. — Auditions musicales, par **Henri Blanchard**. — Théâtre-Lyrique, *le Lutin de la vallée*, légende en deux actes et trois tableaux, musique de Saint-Léon et Gautier, par **G. Héquet**. — Etudes pratiques de style, de **Stéphen de la Madelaine** (2e article). — Correspondance, Bruxelles. — Nouvelles et annonces.

AUDITIONS MUSICALES.

Mlle Rosa Kastner. — Mlle Wertheimber. — MM. Cosmann et Lotto.

L'art de jouer du violon et du violoncelle ne périclite point en France, quoi qu'on en dise, et Paris est la ville qui renferme le plus d'artistes qui s'occupent de ces deux beaux instruments. C'est dans notre capitale artistique que la plupart de ces virtuoses viennent faire consacrer ou reconsacrer leur réputation. On peut compter une trentaine, au moins, de violonistes militants, et la moitié de violoncellistes qui captivent plus ou moins l'attention de l'Europe musicale. Indépendamment des deux habiles professeurs de notre Conservatoire, MM. Alard et Massart, qui sèment incessamment notre sol musical de leurs remarquables élèves, nous avons entendu, naguère, Bazzini, au jeu paganinien ; Léonard, au son large et puissant ; Ernst, à la manière hardie, éclectique ; Joachim, au style classique et pur. Nous sommes à même d'entendre tous les jours Vieuxtemps, aussi bon compositeur que grand violoniste ; et Sivori, le vrai représentant du célèbre virtuose génois. Ce personnel d'artistes distingués s'augmente des violonistes, non moins remarquables, dont les noms suivent, et que nous citerons par lettres alphabétiques pour ne blesser aucunes prétentions ou susceptibilités : Armingaud, Aumont, Appolinaire de Kontski, Cuvillon, Charles Dancla, Deloffre, Haumann, Herman, Léon Lecieux, Léon Reynier, Léopold Dancla, Lipinski, Maurin, Max Meyer, Milanollo, Olé-Bull, Paul Julien, Vieniawski. Ce dernier, d'un talent précoce sur le violon, a été dépassé par un autre jeune Polonais, de Varsovie, âgé de onze ans, élève de M. Massart, et nommé Lotto. Dans une de ces nombreuses soirées musicales qui abondent en ce moment dans Paris, et qui font concurrence aux bals, ainsi qu'aux concerts publics, nous avons entendu le jeune Lotto jouer le Mouvement perpétuel de Paganini, morceau brillant et aussi difficile que fatigant, de manière à charmer les amateurs et les artistes eux-mêmes. Dans cette soirée, dont l'Allemagne musicale a seul fait les frais, Mlle Wertheimber a dit, de sa belle voix de contralto, la romance du *Carillonneur de Bruges* et un air du *Prophète*, en nouvelle Fidès qui aurait déjà réussi sur notre première scène lyrique, si elle s'y était montrée.

M. Cossmann, premier violoncelliste de la cour de Weimar, et qui avait donné un concert quelques jours auparavant dans la petite salle Sainte-Cécile, a dit, dans cette séance de bonne musique, plusieurs morceaux brillants composés par lui, et ses airs napolitains, qu'il chante sur son instrument de manière à se faire unanimement applaudir. Ce qui a surtout contribué aux plaisirs de cette soirée, c'est le début de Mlle Rosa Kastner. Mlle Kastner, qui n'est point parente de notre collaborateur dans la *Gazette musicale*, est une jeune et jolie pianiste de Vienne, fille d'un des premiers médecins de l'Autriche, et qui s'est posée tout d'abord en émule, ou sœur par le talent, des Louise Mattmann, Madeleine Graever, Wilhelmine Clauss et J. Martin. Dans son jeu éclectique, elle joint l'expression profondément sentie de la première, l'énergie et le *brio* de la seconde, au jeu fin et lié de la troisième, et à l'exécution nette, brillante et coquette de la dernière. Ce qui la distingue surtout, c'est l'animation de son jeu ; elle a le son passionné ; elle s'émeut et se meut sans pantomime affectée ; et pour elle, enfin, le piano est comme un ami intime, un amant, un mari qu'on querelle quelquefois, mais avec qui on se réconcilie toujours... surtout quand il est de la famille Érard.

Concerts publics et soirées de musique intime.

Mlles Belin de Launay et Céline Chanvy. — M. le vicomte et Mme la vicomtesse Mahé de Villeneuve. — M. Offenbach.

Les esprits délicats lisent peu les journaux, à moins qu'ils ne parlent de littérature ou d'art ; on aime mieux, comme du temps de Saint-Simon ou de Tallemand des Réaux, s'en tenir aux nouvelles à la main, qui sont nombreuses et piquantes. On peut donc dévoiler sans danger que Mlle Belin de Launay est une pianiste qui donne, au domicile maternel, des soirées de musique intime que ses amis trouvent charmantes, comme les manières de sa mère et de sa sœur ; et l'on peut ajouter que son jeu est fin et poli, peut-être au détriment de l'inspiration et de la verve ; mais ces deux dernières qualités ne sont pas absolument nécessaires, à moins qu'on ne veuille devenir une virtuose, ce qui, pour une demoiselle bien née, ne laisse pas que d'avoir des dangers.

Nous ne voyons non plus nul inconvénient à signaler aux amateurs des nouvelles d'art sérieux, que M. le vicomte et Mme la vicomtesse Mahé de Villeneuve viennent d'offrir à la fashion musicale de Paris une brillante soirée ; et si nous nous bornons à féliciter seulement les personnes qui ont été l'objet de l'exquise politesse des maîtres de la maison, c'est que les virtuoses distingués et de premier rang que nous avons trouvés là ne nous ont guère fait entendre que des choses connues et sur lesquelles nous avons déjà trouvé et trouverons encore des éloges qu'ils ont mérités et qu'ils mériteront de nouveau ; éloges qu'il

nous faut tourner et retourner ainsi que le compliment à la marquise de M. Jourdain, du *Bourgeois gentilhomme*.

Comme le personnage de Késie dans le *Calife de Badgad*, Mlle de Molidoff peut dire :

De tous les pays pour vous plaire,
Moi je sais prendre tour à tour
Les chants et le caractère.

Allemande, Mlle Molidoff chante fort bien en allemand, en russe; et dans le concert qu'elle a donné jeudi dernier dans la salle de Herz, elle a dit on ne peut mieux des cavatines italiennes et de façon à prouver qu'elle donnerait d'excellentes leçons de chant, fût-ce même en français.

La veille, dans la salle Herz, Mlle Céline Chanzy, jeune pianiste qui possède un talent fin et délicat, a joué l'andante et le rondo du premier trio de M. Charles Dancla pour piano, violon et violoncelle, avec MM. Léopold et Arnaud Dancla. La bénéficiaire a dit encore la *Fantaisie militaire* sur la *Fille du régiment* et *la Californienne*, morceaux brillants pour le piano, par M. Henri Herz, dans lesquels Mlle Chanzy s'est fait justement applaudir. Mlle Pâris, jeune cantatrice de concert, et qui est élève de Mme Damoreau, a chanté dans cette soirée musicale. Sa voix est flexible et brillante; mais elle est parfois au-dessus de l'intonation. Mlle Pâris ne dramatise pas assez son chant. La juste expression dans cet art difficile veut d'abord une âme musicale. Il faut sentir et faire sentir ce qu'on dit à ses auditeurs, et cela sans contorsions comme sans froideur. Mlle Pâris ne connaît pas encore, disons-le-lui dans son intérêt, et malgré la vulgarité de ces deux expressions, les ficelles du métier dans son art, c'est-à-dire l'art, l'adresse de préparer ses effets.

M. Offenbach, le violoncelliste fantaisiste par excellence, a donné une de ces soirées, prologues de son concert annuel, dans lesquelles il convoque tant de monde, que chaque auditeur pourrait dire, comme le *ci-devant jeune homme* à son tailleur : « Je vous préviens que si je puis entrer dans ce pantalon, je ne le prends pas, » tant il voulait être à l'étroit. Nous avons pu entrer dans le domicile artistique de M. Offenbach; mais nous y trouvant à l'aise comme M. de Boisec dans son pantalon, nous n'avons pas gardé notre position difficile, et nous sommes sorti, après avoir toutefois ouï quelques jolies mélodies chantées d'une manière expressive et suave par le maître de la maison, trop étroite ce jour-là pour contenir longtemps tous ses amis.

Première séance musicale donnée par M. Ferdinand Hiller au bénéfice de l'Association des artistes-musiciens.

M. Ferdinand Hiller est un pianiste classique, romantique et philanthropique. Il justifie ce triple titre par le choix de la musique qu'il exécute, par les capricieux rhythmes des morceaux qu'il compose, et la destination du produit des concerts qu'il annonce. Celui qu'il a donné jeudi dernier dans la salle Pleyel avait attiré beaucoup de monde. Nous ne reparlerons pas des exquisses rhythmiques et du Gahzell que nous avons déjà mentionnés lors du premier concert donné chez Sax, par M. Hiller; mais nous dirons que le virtuose a dit la fantaisie de Mozart d'une charmante manière. Le prélude, la sarabande, la gigue, la gavotte et la fugue de Bach ont été dits par l'habile pianiste d'un style délicieux, et dans l'esprit rétrospectif qui caractérise ces divers morceaux. Comme interprète de Beethoven et comme improvisateur, M. Hiller a bien mérité de l'art et des artistes malheureux.

Mlle Hugot, chargée seule de la partie vocale de ce concert, s'en est acquittée en cantatrice dramatique, de salon et de concert. Les mélodies de Schubert, de Gordigiani et de Mme Lucie Sievers ont été dignement interprétés par elle.

HENRI BLANCHARD.

THÉATRE-LYRIQUE.

LE LUTIN DE LA VALLÉE.

Légende en deux actes et trois tableaux, musique de MM. SAINT-LÉON *et* GAUTIER.

DÉBUTS DE M. SAINT-LÉON ET DE MME GUY-STÉPHAN.

(Première représentation.)

Légende en deux actes! cela n'est-il pas adroit?

Vous désirez savoir au juste ce que c'est que *le Lutin de la vallée*. Est-ce une tragédie ou un vaudeville? un drame ou une comédie? un opéra, un opéra comique ou un ballet? — Vous êtes bien curieux! C'est une légende, Monsieur! arrangez-vous là dessus comme il vous plaira. On ne vous en dira pas davantage.

Ce lutin est un fort grand garçon, et paraît toucher à la maturité. On en voit peu de cette taille et de cet âge. Il a d'ailleurs un caractère singulier et des habitudes excentriques. On ne le voit qu'une fois en cent ans. Tous les siècles, jour pour jour, heure pour heure, il arrive, on ne sait par où, passe une journée sur la terre, et croyez que nous regrettons vivement de ne pouvoir vous dire en quel pays. Mais il ressemble si peu à tous les autres lutins, qu'il emploie invariablement ces vingt-quatre heures par siècle que la destinée lui accorde, à protéger l'innocence, à déjouer les menées ténébreuses du crime, à faire enfin une bonne action. C'est un lutin fort original.

Nous ne savons trop s'il nous sera possible de raconter clairement sa bonne action de l'autre jour. Sa protégée est muette et folle, et on lui a volé son médaillon. Ce médaillon est une espèce de talisman. Le jeune seigneur Ulrich a eu de grands torts envers une jeune fille qu'il ne connaît pas. Il ne peut les réparer que par un mariage. Il épousera donc celle qui possédera le médaillon, seul objet dont il ait un souvenir distinct. — Voilà le médaillon, dit une vieille intrigante; c'est à ma fille qu'il appartient; c'est ma fille que M. le comte doit épouser. — Je ne demande pas mieux, dit le comte, qui est bon enfant. Quant à Katty, la véritable et légitime propriétaire de ce précieux joyaux, elle ne peut rien dire, puisqu'elle est muette, et comme d'ailleurs elle est idiote, elle ne sait même pas de quoi il s'agit.

Vous voyez immédiatement à quoi tendra l'intervention de l'honnête lutin.

Après avoir suffisamment dansé et joué du violon, il fait rentrer Katty en possession du bien qu'on lui a volé, et lui fait épouser le comte Ulrick. Lui rend-il, pendant qu'il est en train, la raison et la parole? C'est ce que nous ne saurions dire, mais il est naturel de le supposer. Autrement, il ferait au comte Ulrik un trop triste cadeau. Un lutin si obligeant ne peut finir par un aussi mauvais tour.

Tout cela n'est qu'un canevas brodé de musique et de chorégraphie. Il y a de tout dans cet ouvrage: de la prose, des vers, du chant, de la danse, du concerto instrumental. Mme Petit-Brière y fait applaudir sa voix, Mme Guy-Stéphan ses jambes, M. Saint-Léon ses entrechats et son coup d'archet.

La ballade où Mme Petit-Brière raconte l'histoire du lutin a été fort bien accueillie par l'auditoire, et le méritait. C'est un morceau écrit simplement, mais avec esprit. Le chant y est élégant avec naturel, et l'accompagnement est plein d'effets pittoresques. Un air que chante la vieille mère trop ambitieuse, dont nous avons raconté les méfaits, ne nous paraît pas aussi heureusement trouvé. Il y a d'ailleurs dans cette partition deux ou trois chœurs assez agréables, et la musique de ballet, qui en forme plus de la moitié, est légère, vive, animée, et parfois très-brillante.

Il y a peu d'hommes aussi multiples que M. Saint-Léon. Nous sommes prêt à parier que le lutin dont nous vous avons conté la belle conduite est l'enfant de son imagination, bien qu'il n'ait pas voulu en

convenir. Les vers que M. Gautier a mis en musique sont assurément de M. Saint-Léon, le poëte. Et quand M. Saint-Léon le violoniste laisse de côté son instrument et se livre à ces hardiesses chorégraphiques où il est sans rival, ce sont les mélodies de M. Saint-Léon le compositeur qui lui marquent la cadence.

Son talent d'instrumentiste a été bien des fois apprécié. Tout le monde a rendu justice à sa belle qualité de son, à sa justesse de touche, à la netteté, à l'éclat de son jeu. Il a de nouveau fait preuve de toutes ces qualités dans le pas dansé par Katty, au premier acte du lutin. C'est un solo de violon, et l'on ne sait qui l'on doit applaudir le plus, du ménétrier ou de la danseuse.

On prie bientôt ce virtuose inconnu de recommencer, et comme il tient à se varier, son second morceau est une facétie musicale où il imite la voix d'une assez grande quantité d'animaux. Le moineau, le coucou, l'alouette, le merle, le chien, le cheval, l'âne, viennent figurer tour à tour dans cette plaisante revue. Mais c'est surtout à imiter le veau que M. Saint-Léon triomphe. C'est à s'y méprendre, et, à cet égard, M. Saint-Léon peut se vanter d'avoir atteint la perfection. Aucun violoniste n'a jamais mugi comme lui.

On sait, d'ailleurs, qu'aucun danseur ne saurait lutter contre lui quant à la force et à l'audace. M. Saint-Léon est comme Vestris : il s'enlève à s'ennuyer d'être en l'air, et s'il redescend quelquefois, c'est pour ne pas humilier ses camarades.

Mme Guy-Stephan vient de Madrid. Est-elle Espagnole ou Française? nous n'en savons rien. Et qu'importe! Le talent est de tous le pays. Mme Guy-Stéphan réunit, en effet, toutes les conditions d'un talent du premier ordre, la grâce avec la vigueur, l'élégance des poses avec la hardiesse des mouvements, et ce qui vaut mieux que tout cela, une grande nouveauté d'effets. La danse de Mme Guy-Stéphan n'est la danse de personne. Aussi, des applaudissements unanimes ont salué son apparition, et l'ont accompagnée jusqu'à la dernière scène, avec *redoublements*, toutefois, quand elle a exécuté *la Madrilegna* et *el Zapateado*, ces danses si vives, si originales, où respire toute la verve espagnole, ces danses qui sont de véritables poëmes, poëmes inépuisables, et qui n'ont jamais dit leur dernier mot.

Le succès de Mme Guy-Stéphan a été complet, aussi bien que celui de M. Saint-Léon, et tout porte à croire que ce voyage d'agrément que la danse vient d'entreprendre dans ces régions lointaines, aura pour le théâtre de M. Jules Seveste les plus heureux résultats.

G. HÉQUET.

ÉTUDES PRATIQUES DE STYLE.

(2e article) (1).

§ II.

Il y a un abîme entre le style de la comédie et celui du comique ou bouffe. Le premier est l'emploi du langage ordinaire, appliqué à la musique avec toutes les distinctions de manières, toutes les grâces, tout l'esprit dont il est susceptible. Le second est la gaîté ou la naïveté poussée jusqu'à la charge.

Tout le monde est apte à jouer la comédie, tous les chanteurs peuvent aborder ce genre, puisqu'il est l'expression de la vie commune; et cependant il est le plus difficile à bien traiter, parce que là chacun devient soi-même, et tout le monde n'a pas la distinction, la grâce et l'esprit qu'il exige.

Ces qualités éminentes qui sont les sources enchantées de mille charmantes séductions de style, telles que la finesse d'intention, la délicatesse de la parole, la vivacité du regard, la coquetterie du maintien, l'éloquente sobriété du geste, ne s'acquièrent pas, mais elles s'imitent à merveille, car on les rencontre presque partout dans un certain monde où elles sont le résultat ordinaire de l'éducation et de la fréquentation. De là vient, par exemple, cette expression erronée de *l'esprit naturel*; comme s'il pouvait y avoir un autre esprit que celui donné par la nature.

Du moment où ces précieuses qualités se manifestent, elles ne peuvent le faire que par des moyens quelconques, c'est-à-dire par des procédés qui peuvent être perçus par les sens, ceux de la vue et de l'ouïe. Or, tout ce que les sens peuvent apprécier peut à son tour être analysé et régulièrement défini par la physiologie, qui, ainsi que je l'ai dit dans mes *Théories*, n'admet pas le « je ne sais quoi » dont se contente la philosophie superficielle des études ordinaires.

Si la distinction ne pouvait pas se définir, c'est qu'elle ne pourrait être comprise que par ceux qui en sont doués; comme la poésie, par exemple, qui est une langue et un monde à part. Mais les intelligences les plus vulgaires aperçoivent très-nettement, et par elles-mêmes, la distinction; elles la jugent à tous ses degrés, seulement elles ne se rendent pas compte de ses causes. Elles consistent dans l'élégant assemblage des grâces du maintien, dans la vérité de la physionomie, dans l'expression toujours convenable du regard, dans la simplicité du geste, dans la noblesse de la pose, et surtout dans le constant éloignement des abus de l'emphase et de toutes les espèces d'affectations. — Il y a des gens préoccupés du désir des effets, et qui soulignent, aussi bien dans la conversation que dans leurs écrits, la moitié de leurs paroles; ils manquent en cela de distinction, de modestie et même de politesse; car, d'une part :

L'esprit qu'on veut avoir gâte celui qu'on a,

et d'un autre côté, celui qui parle ou qui écrit, malgré toute la supériorité dont il puisse avoir la conscience, doit supposer à ses auditeurs ou à ses lecteurs assez de pénétration pour comprendre toute la finesse des expressions de sa pensée. C'est à lui de leur donner assez de clarté pour les rendre saisissantes, sans qu'il soit nécessaire d'appuyer sur les mots ou de les souligner.

On voit que la distinction se définit aisément. Je la rendrai encore plus palpable dans les minutieux détails de la leçon où je rencontrerai à chaque pas quelques-uns de ses attributs.

L'esprit n'a guère besoin d'explication. Je me garderai bien de renvoyer mes lecteurs à celle que lui donne la philosophie de collége, dont la métaphysique gâte tout ce qu'elle touche. Un artiste n'a pas besoin de connaître les propriétés fondamentales et accessoires de la substance simple, du libre arbitre, du moi et du non-moi, qui constituent la spiritualité. Chacun comprend l'esprit à sa manière, et c'est toujours la bonne; il le juge d'après le sien, et ne se trompe que du plus au moins, car tout le monde en a en France. J'entends tous ceux qui s'occupent des travaux de l'intelligence, et beaucoup d'autres encore.

Mais ce n'est pas tout d'avoir de l'esprit, il faut savoir s'en servir et l'appliquer à un usage quelconque. J'ai vu des hommes de lettres qui en pétillent dans la conversation, et qui s'en dépouillent complétement dès qu'ils prennent la plume, parce que chez eux la pensée demande une certaine liberté d'action qu'ils trouvent dans l'entretien et qu'ils perdent dans le travail. J'ai connu des avocats qui rencontrent en écrivant d'éblouissants effets d'éloquence véritable, et qui, dans le discours, deviennent monotones, lourds et plats. Enfin, j'ai remarqué des chanteurs qui sont en réalité des personnes d'esprit et qui chantent fort bêtement, sans se servir le moins du monde de leurs avantages naturels, tandis que des chanteurs fort sots (et le nombre en est grand) chantent avec une intelligence parfaite. Si la politesse ne m'interdisait pas les citations, je pourrais en faire vingt, rien que dans les trois théâtres lyriques de Paris. Mais tout le monde peut suppléer à ma réserve et nommer tous les exemples que je passe sous silence . . . . . .

. . . . . .

Donc il nous est non-seulement possible, mais facile d'imiter l'esprit dans la manière d'accentuer les paroles, d'animer le regard, et de précipiter le geste.

Quant à la grâce, elle est tout entière dans le naturel, dans la liberté

(1) Voir le n° 2.

normale de la désinvolture exécutante, dans une heureuse harmonie de toutes les qualités du débit. Si je ne craignais pas de soulever une question scientifique dont l'importance nous entraînerait trop loin, j'ajouterais : dans un certain fluide sympathique en qui le magnétisme n'a pas fait autant d'abus qu'il l'aurait voulu. Elle ne consiste nullement, comme on pourrait le croire au premier abord, dans la beauté des formes, car les organisations les plus belles sont souvent les moins gracieuses, et réciproquement. La grâce n'est point non plus dans le charme que certaines personnes répandent dans leur conversation ou dans l'exercice de quelques-unes de leurs facultés ; c'est au contraire le charme qui en est le résultat.

Il faut bien prendre garde ici à l'emploi rationnel et correct du mot, car on se sert trop souvent dans notre langue d'un terme pour un autre, ou bien l'on en détourne trop facilement la signification. Ainsi la grâce et l'esprit sont deux choses distinctes ; mais on dit la grâce de l'esprit sans plus de raison qu'on en aurait pour dire l'esprit de la grâce.

Cette analyse des trois principales qualités de la comédie est bien rapide ; elle serait tout à fait insuffisante si elle était mon dernier mot sur ces grands mobiles de l'art. Mais elle ne forme ici qu'un préambule à d'autres explications qui se présenteront en temps et lieu.

Le style dramatique et le style tragique forment en quelque sorte une exception relativement à la vie commune. Il est facile, jusqu'à un certain point, de s'entendre sur leurs moyens et sur leurs effets. Mais la comédie est l'image de la vie ; c'est la vie elle-même. A chaque instant nous la jouons dans un sens ou dans un autre, sans pour cela monter sur les planches ; et les acteurs les plus adroits sont ordinairement les mortels les plus heureux, les mieux posés, et, partant, les mieux aimés. La comédie est dans tout, mais aussi tout est dans la comédie ; il faut qu'un bon acteur ait tout vu, tout senti, tout observé, ou bien qu'il ait été instruit par un maître qui possédât cette expérience universelle.

Comme la musique note le gros des inflexions, la comédie est moins difficile pour un chanteur que pour un comédien, proprement dit. Peut-être aussi le public est-il moins exigeant pour l'interprète d'un art qui parle de lui-même à l'âme des auditeurs. Mais toujours est-il que ce style présente plus d'obstacles à bien pratiquer que tous les autres. La médiocrité y est aussi plus mal à son aise que partout ailleurs ; car tout le monde se connaît à la comédie pour l'avoir exercée, tant bien que mal, tandis que le drame et la tragédie sont plus en dehors des habitudes générales.

(*La fin au numéro prochain.*)

STÉPHEN DE LA MADELAINE.

CORRESPONDANCE.

Bruxelles, 25 janvier 1853.

Nous avons, contre toute attente, après ses mésaventures de l'hiver dernier, un opéra italien. Nous le devons à l'initiative du bourgmestre de Bruxelles, qui a fait acte d'autorité en l'appelant à Bruxelles. L'entrepreneur des théâtres royaux, qui se trouvait fort embarrassé pour s'être chargé imprudemment des dettes de l'ancienne direction, était menacé de devoir suspendre ses représentations. Le chef de notre magistrature municipale, ne voulant pas que la capitale fût privée de spectacle lyrique pendant l'hiver, prit sur lui d'écrire à M. Bocca, qui se trouvait à Berlin, où il faisait d'assez tristes affaires, pour l'informer qu'il mettait à sa disposition, moyennant les arrangements les plus doux, la salle du théâtre royal : cet impresario se hâta d'accepter et de prendre, avec sa troupe, le chemin de la Belgique.

S'il faut l'avouer, les chanteurs ultramontains qu'une douzaine de représentations nous a mis à même de juger, ne paraissent pas destinés à obtenir un plus brillant succès financier que leurs prédécesseurs. Quant à l'effet moral, il sera moindre encore. N'en prenez pas texte d'une accusation contre le goût musical de notre population. Nos dilettantes ne demanderaient pas mieux que d'avoir un opéra italien, et seraient fort disposés à le soutenir de leurs applaudissements aussi bien que d'un encouragement plus métallique ; mais ils voudraient que cet opéra fût bon ou tout au moins passable. Est-ce trop exiger ? L'opéra italien doit-il être applaudi uniquement à cause de son origine, et sommes-nous forcés de l'adorer aveuglément comme par une sorte de fétichisme ? Je ne sais ce qu'on en pense ailleurs ; pour nous, c'est un ridicule que nous ne voulons pas nous donner. Depuis quatre ans, la compagnie que nous amène périodiquement M. Bocca va *decrescendo*. S'il avait eu cette fois des virtuoses de la force de MM. Calzolari, Lucchesi et Morelli, des prime donne comparables à Mmes Everse et Medori, il aurait fait fortune; car d'une part, la troupe d'opéra français est fort médiocre, et de l'autre la coopération de l'orchestre ainsi que des chœurs du théâtre royal dont il dispose pour la première fois eût complété l'ensemble de son spectacle. Par malheur, il n'a que des sujets d'un mérite secondaire ou nul. Mlle Fodor, petite-fille de la célèbre Mme Mainvielle-Fodor, est une cantatrice qui ne manque pas absolument de talent, mais dont la voix et la personne ne sont en aucune façon sympathiques. Le ténor, M. Galvani, qui possède une voix d'un beau timbre italien, ignore l'art de s'en servir : après avoir bien débuté dans *Il matrimonio segreto*, il a fait une lourde chute dans *le Barbier de Séville*. Les autres chanteurs sont au-dessous de la critique. Nous ne connaissons pas encore la prima donna du genre dramatique, dont les débuts doivent avoir lieu ces jours-ci. L'impresario fait venir d'Italie un nouveau bariton en remplacement de celui qu'il avait et que n'a point agréé le public. Nous avons encore, pour partager l'emploi du *primo tenore*, M. Brignoli, artiste connu dans les salons parisiens, et qui a fait des progrès depuis l'année dernière, ainsi qu'il vient de le prouver en chantant avec quelque succès le rôle d'Elviro dans *la Sonnambula*. J'allais oublier de le citer, et ce n'eût pas été juste.

Voici où nous en sommes en fait d'opéra italien. Le public connaisseur s'en est dégoûté après quelques essais malheureux et n'y va plus. Les places mixtes sont désertes aussi bien que les petites places. Les premières loges, occupées par l'aristocratie, tiennent seules bon. Notre aristocratie n'a guère de goût en matière d'art. Elle n'achète point de tableaux ne va point aux concerts, y dût-on entendre les premiers virtuoses de l'Europe, et ne comprend pas plus l'opéra italien que l'opéra français. Mais si elle est indifférente aux jouissances intellectuelles, en revanche elle est douée d'une dose énorme de vanité. Elle sait qu'à Paris, à Londres, à Saint-Pétersbourg, à Vienne, le théâtre italien est ou a été le spectacle affectionné du grand monde. C'est par amour-propre et pour se mettre au niveau des classes aristocratiques de ces capitales, qu'elle a pris sous son patronage l'entreprise de M. Bocca. Elle ne peut juger si ce qu'elle entend est bon ou mauvais ; seulement, comme on applaudit et comme on rappelle ailleurs les artistes italiens, en partie pour rendre hommage à des talents réels, en partie par tradition, elle s'enthousiasme pour les médiocrités dont se compose ici la compagnie étrangère et bat des mains, même quand on chante faux. Quoi qu'il en soit, l'aristocratie a beau faire, le public, qui s'y connaît, résiste à cet entraînement aveugle, je devrais dire sourd, et à moins que les nouveaux chanteurs annoncés par l'impresario ne soient de qualité tout à fait supérieure, je crains fort que l'existence de l'opéra italien ne soit pour longtemps compromise à Bruxelles.

Ce qui se passe chez nous n'est malheureusement pas un fait isolé. Il y a longtemps que des critiques, hélas ! clairvoyants, ont annoncé la décadence de l'opéra italien, et par manque de compositeurs et par défaut d'exécutants. Ils disaient qu'en l'absence des écoles où se formèrent les grands talents d'autrefois, les traditions pourraient, pendant un certain temps, suffire à conserver des chanteurs à l'Italie ; mais que ces traditions s'affaibliraient progressivement, finiraient par se perdre, et qu'il ne resterait que des souvenirs au pays d'où nous venait jadis la lumière musicale. Nous touchons, il faut bien le reconnaître, au moment où cette prédiction se sera accomplie, si déjà ce n'est chose faite. Il est certain que si on chante encore quelque part, c'est en France. L'époque du *urlo francese* est loin de nous. Il a été remplacé par le *urlo italiano*. Voilà pourquoi l'école de l'*opera buffa* perd de son crédit partout, tandis que l'école dont le siége est à Paris fait, au contraire, des progrès constants. Faut-il s'en étonner ? N'a-t-on pas vu, depuis que le monde existe à l'état civilisé, la prééminence dans les arts passer successivement d'un peuple chez un autre ? Hier elle était en Italie ; aujourd'hui elle est en France ; un jour elle sera en Angleterre, puis aux États-Unis d'Amérique peut-être, qui sait ? Il ne faut répondre de rien.

De l'opéra italien je passe à l'opéra français, et sans bouger de place, puisqu'ils vivent sous le même toit, donnent alternativement leurs représentations sur le même théâtre et font aussi bon ménage que le permet leur vieille rivalité. La dernière nouveauté est un opéra comique, *Si j'étais roi !* Le public a fait bon accueil à cet ouvrage. Il a trouvé la pièce amusante et la musique de ce style facile et agréable qui caractérise les productions de M. Adam. L'exécution a été fort convenable ; la mise en scène est suffisante.

Un nouveau ballet, un ballet qui ne fait point partie du répertoire de l'Opéra, un ballet indigène enfin, a été représenté pour la première fois, il y a quelques jours, au Théâtre-Royal, sous le titre de *Paradis du Diable*. La partition est de M. Ch. Hanssens, chef d'orchestre du Théâtre-Royal. Il n'est pas donné à tout le monde de faire de bonne musique de danse. C'est un genre qui a son mérite, quoi qu'en disent les hommes graves peu compétents en matière chorégraphique, et ce mérite est du ressort de certaines organisations spéciales. Tel fait une bonne symphonie qui échoue dans la musique dramatique; tel autre composerait un excellent oratorio qui n'imaginerait pas un air de danse agréable. M. Hanssens est l'auteur de productions instrumentales justement estimées; il sait les ressources de l'orchestre et les emploie habilement; mais il n'a pas l'esprit tourné aux choses légères. Les motifs de son *Paradis du Diable* n'invitent point à la danse. C'est le plus grave défaut qu'ils puissent avoir.

La musique classique a un temple à Bruxelles; c'est M. Lemmens qui a entrepris de l'édifier sur les ruines qu'avait semées autour de lui l'exclusif romantisme. Je suis loin de vouloir aucun mal à la fantaisie, au caprice, à l'air varié; je laisse ceux qui affectionnent ce luxe brillant de l'art moderne s'en récréer tant qu'il leur plaît; mais je pense qu'il faut savoir beaucoup de gré de leur initiative aux artistes consciencieux qui se vouent courageusement au culte des anciens maîtres. Tel est M. Lemmens, qui avait convié, il y a deux jours, un auditoire choisi à une matinée de musique classique. Des concertos, des sonates et des fugues de Beethoven, Mozart, Weber et Bach, formaient le programme de la séance. Il n'est pas une nuance de ces œuvres complexes que M. Lemmens n'ait rendue dans son exécution lucide, ferme, délicate, chaude, colorée. Il a fait applaudir avec enthousiasme des sonates, des fugues, morceaux dont la forme est proclamée aride et froide par les profanes. J'éprouve le besoin de constater ici ce fait comme honorable et pour le virtuose qui nous a procuré l'occasion d'assister à cette curieuse expérience d'archéologie instrumentale, et pour l'auditoire qui a su si bien l'apprécier. Décidément on calomnie le public quand on l'accuse de n'aimer que les choses frivoles. Cette fausse opinion, déjà démentie par ce qui se passe à Paris et à Londres, où l'on court à toutes les exhibitions de musique classique, vient de recevoir chez nous un nouvel échec.

J'ajouterai, en manière de *post-scriptum*, que la troupe italienne dont j'ai parlé plus haut a donné hier une représentation de *Cenerentola*, pour les débuts d'une certaine signora Viola, qui a complétement réussi et qui a du talent en vérité. L'impresario nous attraités en public de province, en rédigeant son affiche comme on pourrait le faire à Carpentras. Au titre de *Cenerentola*, bien suffisant puisqu'il s'agit d'un chef-d'œuvre connu par tout le monde civilisé, il a ajouté : *Ossia la bonita in trionfo*. De plus, il nous apprend que la musique est d'*il signor maestro Rossini*. Comment trouvez-vous cet *il signor maestro* accolé au nom si essentiellement significatif de Rossini? Il vaut son pesant d'or. Soyez donc un grand homme pour vous voir traité d'*il signor* comme le premier venu. O vanité des choses humaines!

ÉPHÉMÉRIDES MUSICALES.

30 janvier 1697. Naissance de Jean-Joachim QUANTZ, à Oberschaden (Hanovre). Célèbre flûtiste, maître du roi de Prusse Frédéric II.

31 — 1798. Naissance de Charles-Gottlieb (Théophile) REISSIGER, à Betzig. Compositeur distingué, successeur de Weber à la chapelle du roi de Saxe; véritable auteur de *la Dernière pensée*, attribuée à Weber.

1er février 1743. Mort de Joseph-Octave PITONI, à Rome. Ce savant compositeur, maître de Durante et de Leo, fut maître de chapelle au Vatican.

2 — 1594. Mort de Jean Pierluigi de PALESTRINA, un des plus grands musiciens de l'Italie. (Né à Palestrina, 1524.)

3 — 1809. Naissance de Félix MENDELSSOHN-BARTHOLDY, à Berlin.

4 — 1815. Naissance du célèbre violoniste Joseph ARTOT, à Bruxelles.

5 — 1825. Mort de Pierre GAVEAUX, compositeur dramatique et acteur de l'Opéra-Comique de Paris.

THÉODORE PARMENTIER.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui dimanche, par extraordinaire, à l'Académie impériale de musique, *Robert-le-Diable*, chanté par Gueymard, Mmes La Grua et Laborde. — Demain lundi, *Lucie de Lammermoor* et *Orfa*.

*** *La Favorite*, chantée par Gueymard, Mlle Masson, et suivie d'un fragment du *Diable à quatre*, composait le spectacle de dimanche dernier.

*** Lundi et mercredi, *Lucie de Lammermoor* et *Orfa* ont été donnés de compagnie.

*** *Le Juif errant* a reparu vendredi devant une nombreuse et brillante assemblée. Ce grand et bel ouvrage est toujours rendu avec une rare perfection. Massol, Gueymard, Mmes Tedesco et La Grua déploient dans les rôles principaux un talent supérieur, qui s'augmente de jour en jour L'ensemble du spectacle et le charme des ballets du troisième acte concourent à faire du *Juif errant* l'un des meilleurs soutiens du répertoire.

*** Un accident est venu aggraver l'indisposition de Morelli, et la première représentation de *Luisa Miller* a encore été forcément ajournée.

*** *Marco Spada* a été donné les lundi, mercredi et vendredi de la semaine dernière. Hier samedi, le théâtre a fait relâche à cause du bal de l'Association des artistes dramatiques.

*** Chaque fois que l'on donne *Galathée*, Mlle Wertheimber fait preuve de nouveaux progrès dans le rôle de Pygmalion. Mme Ugalde est toujours étourdissante de verve et d'entrain.

*** Pour demain lundi, on annonce la première représentation du *Sourd ou l'Auberge pleine*, musique d'Adolphe Adam, et de l'ouvrage à deux acteurs, dont la musique est de M. Massé, *les Noces de Jeanette*.

*** Boulo ne quittera pas l'Opéra-Comique, ainsi qu'on l'avait annoncé. Nous en félicitons le théâtre et l'artiste.

*** L'affiche du Théâtre-Italien annonçait mardi dernier *Luisa Miller*, mais une indisposition de Mlle Sophie Cruvelli empêcha de donner cet ouvrage, qui fut remplacé par la *Sonnambula*.

*** Jeudi et samedi, *Luisa Miller* est revenue avec Sophie Cruvelli, qui n'avait jamais montré dans ce rôle plus de voix et de talent. M. Gnone, baryton distingué, faisait ses débuts dans le rôle du père Miller, chanté d'abord par Valli.

*** L'opéra féerie de MM. de Saint-Georges et Grisar doit être représenté vers le 10 du mois prochain au Théâtre-Lyrique.

*** Plusieurs journaux ont annoncé que M. Auber était nommé maître de chapelle et directeur de la musique particulière de S. M. l'Empereur. L'illustre compositeur réunirait ainsi les titres et les fonctions que se partageaient autrefois Lesueur et Paër.

*** Une cantate composée par M. Auber sur des paroles de M. Méry, pour célébrer le mariage de S. M. l'empereur, a été exécutée hier sur le théâtre du château des Tuileries. L'orchestre a d'abord exécuté l'ouverture de *Guillaume Tell*. Les soli de la cantate étaient chantés par Roger et Mme Tedesco.

*** La messe qui doit être exécutée ce matin à Notre-Dame est composée de trois fragments de celle que Lesueur avait écrite pour le sacre de l'empereur Napoléon, et d'autres morceaux du même maître. Comme au *Te Deum*, chanté le 1er janvier de l'année dernière, le *Sanctus* de la messe de Sainte-Cécile composée par M. Adolphe Adam y a été intercalé.

*** Les élèves de M. Le Borne (anciens et nouveaux) se sont réunis la semaine dernière dans un banquet qu'ils ont offert à leur excellent professeur, récemment promu au grade de chevalier de la Légion-d'Honneur. Dans cette réunion, qui fait également l'éloge du maître et des disciples, se trouvaient M. Georges Bousquet, l'auteur de *Tabarin*, ex-chef d'orchestre du Théâtre-Italien, l'un des critiques distingués de la presse musicale, et qui siége aujourd'hui à côté de son ancien professeur au comité des études musicales du Conservatoire; M. Aimé Maillart, l'auteur de *Gastibelza*, du *Moulin des Tilleuls* et de *la Croix de Marie*; M. Duprato, le troisième en date des élèves de M. Le Borne, couronné par l'Institut; M. Savart, maintenant professeur au Conservatoire; M. Ch. Poisot, qui a donné un acte (*le Paysan*) à l'Opéra-Comique; MM. C. A. Franck et Hocmelle deux de nos meilleurs organistes, connus, l'un par de savantes compositions instrumentales, l'autre par de charmants morceaux de salon; M. C. Stamaty, l'éminent pianiste-compositeur, etc... Cette seule nomenclature prouve combien M. Le Borne méritait la dignité qui vient de lui être accordée. On se rappelle que l'un des pensionnaires actuels de l'Académie de France à Rome, M. Léonce Cohen, est aussi l'élève de M. Le Borne.

*** Quelques journaux ont commis une erreur grave, en annonçant que les artistes musiciens et peintres avaient reçu congé de la salle de concerts du bazar Bonne-Nouvelle et qu'on avait saisi leur mobilier. Tout au contraire, ce sont les deux associations qui ont donné congé dès le mois de juin dernier, et, d'accord avec le propriétaire, une indemnité leur a été allouée pour les frais de décoration qu'elles avaient pu faire.

*** On annonce que les difficultés qui s'opposaient jusqu'ici à ce que la société financière pour l'exploitation du théâtre de Sa Majesté, à Londres, fût autorisée, viennent d'être enfin levées. Le procès Wagner, dans lequel M. Lumley réclame des dommages-intérêts considérables, n'est pas encore jugé. Le *Benvenuto Cellini*, de Berlioz, est au nombre des ouvrages nouveaux qui doivent être donnés dans la saison.

*** A cause de la cérémonie de Notre-Dame, la séance de MM. Alard et Franchomme, qui devait avoir lieu aujourd'hui, est ajournée

*** Le second concert d'abonnement de la Société Sainte-Cécile, qui

devait avoir lieu aujourd'hui 30 janvier, est remis au dimanche 13 février.

*** Résilier un engagement après de brillants débuts et en plein succès est chose assez étrange, et pourtant c'est ce que vient de faire à Bruxelles Mlle Sophie Méquillet. A partir du 1er février, l'excellente cantatrice aura tout à fait reconquis sa liberté.

*** Le concert donné à Limoges par Emile Prudent et son compagnon de voyage, Léopold Amat, a été l'écho de tous les précédents, quant au talent des artistes et à l'enthousiasme de l'auditoire.

*** Les Sociétés chorales des Enfants de Paris, des Enfants de Lutèce, des Enfants de la Seine, des Céciliens, le Choral de la Seine, le Choral de Galin, les élèves de M. Emile Chevé, et plusieurs Orphéons de province, réunis dans une vaste souscription, ont fait frapper une magnifique médaille qu'ils viennent d'offrir à un de nos jeunes compositeurs, M. Laurent de Rillé, auteur de chœurs nombreux et devenus populaires.

*** *Si j'étais roi !* vient d'obtenir à Bruxelles et à Genève un succès immense; bientôt nous donnerons des détails sur l'exécution de ce charmant ouvrage.

*** Mme Pleyel s'est rendue à Londres. Elle doit donner un premier concert demain lundi, à Hanover-square, avant de commencer une tournée dans les provinces.

*** Mlle Rosa Kastner, la jeune et charmante pianiste, dont nous avons annoncé l'arrivée à Paris, y a déjà marqué sa place. Tous ceux qui l'ont entendue se plaisent à reconnaître le talent distingué qu'elle possède et que tous nos salons vont se disputer.

*** Mlle Vidal, premier prix de piano du Conservatoire, et élève de Le Couppey, donnera un concert dans la salle Sainte-Cécile, le mercredi, 16 mars.

*** L'*Almanach des spectacles*, publié sous la direction de M. Palianti, en est à sa seconde année. Nous avons dit tout le bien que nous pensons de cette utile et amusante résurrection d'un recueil séculaire. Le volume de 1853 a tous les mérites du précédent, et comme une bonne idée enfante toujours des imitateurs, il aura à lutter contre de nombreuses concurrences; mais nous ne doutons pas qu'il n'en triomphe, et que son succès ne se continue et ne s'augmente de douze en douze mois.

*** Le morceau nouveau que nos abonnés reçoivent aujourd'hui leur sera doublement agréable, et par son mérite particulier, et aussi parce que c'est une production d'un jeune compositeur non moins heureux qu'habile, et qui n'a rien publié depuis près d'un an.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Sedan*, 15 janvier. — La Société philharmonique a bien commencé l'année. Le concert donné par elle était admirablement composé. Une jeune et belle cantatrice, Mlle Elodie Vaillant, a dit avec grand succès l'air de *la Muette*. Des bravos très-nombreux et très-mérités ont à son tour remercié de la surprise et du vif plaisir qu'il a causés, M. Bérou, premier violon de l'Opéra-Comique, qui, de passage à Sedan, a bien voulu faire entendre au concert un air de sa composition et le trémolo de Bériot. Un goût parfait, une justesse irréprochable, une sûreté de jeu, une méthode qui rappellent le Conservatoire d'où il sort, et où il a été couronné, ont valu à M. Bérou un accueil qui l'engagera, sans doute, à revenir. Une mention est due aussi à M. Zwierzina, clarinette-solo du 9e léger, ainsi qu'à plusieurs amateurs et artistes, qui ont fourni leur part de talent, soit comme chanteurs, soit comme instrumentistes.

*** *Saint-Léonard* (Haute-Vienne), 12 janvier. — Un grand concert a été donné par les amateurs de cette localité, qui s'étaient réunis sous la direction de M. Barget, ex-chef de musique au 9e cuirassiers, maintenant officier dans le même régiment. Cet orchestre improvisé a été renforcé par l'élite des artistes de Limoges, qui s'étaient empressés d'accorder leur concours pour une œuvre de bienfaisance. Après le concert, qui a produit 400 fr. net pour les pauvres, un splendide banquet, présidé par M. de Veyviale, maire de Saint-Léonard, a été offert aux amateurs et artistes étrangers. — Il serait à désirer qu'un aussi bon exemple fût suivi par des localités beaucoup plus importantes.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Hambourg*, 19 janvier. — Hier soir, dans un concert donné dans la salle d'Apollon, on a entendu M. Charles Hildebrand-Romberg, jeune violoncelliste, petit-fils du célèbre Bernard Romberg, élève du Conservatoire de Paris, où il a remporté le premier prix au concours de 1851. M. Hildebrand-Romberg, qui est à peine âgé de dix-neuf ans, promet de marcher sur les traces de son aïeul, surnommé en Allemagne le créateur du violoncelle. Notre public lui a fait une véritable ovation. — M. C. Formes vient d'arriver dans notre ville, où il se propose de donner une série de six représentations. Alexandre Dreyschock s'est fait entendre au concert philharmonique ; les plus bruyants applaudissements ont accueilli le jeu magistral du célèbre pianiste.

*** *Berlin.*—Le *Tanhaeuser*, de Richard Wagner, ne sera pas représenté cet hiver.—Mlle Teresa Milanollo en est à son quatrième concert, et l'affluence va toujours croissant. C'est un magnifique succès. « Après avoir entendu Teresa, beaucoup de jeunes dames se sont promis d'étudier le violon, » dit à ce propos un journaliste, et il ajoute : « beaucoup de vieux violonistes regrettent d'avoir appris cet instrument. » — *Rafaël*, opéra nouveau en trois actes, par M. Telle, est représenté avec succès au théâtre Wilhelmstadt. — La *Belle Gasconne*, de M. Schaeffer, a eu, jusqu'à présent, sept représentations.

*** *Vienne.* — On annonce que lord Westmorland vient de terminer une messe nouvelle. — *Satanella*, le ballet nouveau de M. Taglioni, fait de l'argent; Mlle Taglioni, qui remplit le principal rôle, est un Satan fort doux, fort gracieux et surtout fort leste et agile.

*** *Dantzig.* — M. et Mme Léonard ont donné ici deux concerts avec un succès aussi flatteur que fructueux pour les deux éminents artistes.

*** *Reichenberg* (Bohême). — Dans le courant de l'été prochain aura lieu, chez nous, un grand festival, pour lequel on se propose de faire construire une vaste salle, pouvant contenir 800 exécutants et un auditoire de 4,000 personnes. — C'est de Reichenberg que viennent les jeunes filles qui s'en vont, pinçant la harpe, dans tous les pays de l'Europe.

*** *Trieste.* — La saison a été ouverte avec *Fiorina*, opéra *semi-seria*, de Pedrotti. Cette partition, qui a été bien accueillie sur quelques théâtres de l'Italie, n'a eu aucun succès ici.

*** *Boston.* — Dans l'Amérique du Nord, le clergé ne fréquente pas les concerts; en conséquence, Mme Sontag invita le clergé de Boston à une répétition. L'audition finie, le doyen remercia la célèbre cantatrice, lui donna sa bénédiction et lui fit présent d'une Bible fort curieuse, avec les autographes de quatre cents ecclésiastiques de toute secte.

*** *Dusseldorf.* — Le 18 janvier a eu lieu la première représentation du *Tanhaeuser*, de Richard Wagner. La tentative était périlleuse, et le public n'en a pas su gré à l'auteur; la pièce a été assez froidement accueillie par un auditoire assez clair-semé.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

Chez BRANDUS et Cie, Éditeurs,

RUE RICHELIEU, 103.

HENRI VIEUXTEMPS

CONCERTOS.

Op. 10. Grand concerto, dédié au roi des Belges.
— le violon principal . . 12 »
— avec acc. d'orchestre.. 36 »
— — de quatuor.. 24 »
— — de piano . . 24 »
— complet. . . . . 50 »
Op. 8. 2e concerto, avec acc. d'orchestre . . 18 »
— — de piano . . . 12 »
— complet . . . . . 25 »
Op. 25. 3e gr. concerto, dédié à Guillaume II, roi de Hollande.
— le violon principal col 12 »
— avec acc. d'orchestre.. 50 »
— — de quatuor.. 30 »
— — de piano . . 25 »
— complet. . . . . 60 »

ETUDES, FANTAISIES ET AIRS VARIES.

Air varié sur *le Pirate*, avec acc. de piano . . 7 50
Op. 7. Romances sans paroles, avec acc. de piano, 2 suites, chaque. . . . . 9 »
Op. 9. Hommage à Paganini, caprice sur des thèmes de Paganini, avec. acc. d'orch. 15 »
Op. 9. Hommage à Paganini, acc. de piano. . 7 50
Op. 11. Fantaisie-caprice, acc. d'orchestre. . 20 »
— de piano. . . 12 »
Op. 15. Les Arpèges, caprice, avec acc. de violoncelle obligé et d'orchestre.. . 20 »
— Les Arpèges, caprice, acc. de piano . 10 »
Op. 16. Six études de concert avec acc. de piano, 2 suites, chaque. . . . . 9 »
— Les mêmes p. violon seul, ensemble . 9 »
Op. 17. Souvenir d'Amérique, air varié sur l'air américain *Yankee doodle*, avec acc. de piano . . . . . 6 »
— — de quatuor . . . . . 10 »
Op, 18. *La Norma*, fantaisie sur la 4e corde avec acc. d'orchestre. . . . . 20 »
— — de piano. . . . . 10 »
Op. 21. Souvenirs de Russie, fant. acc. d'orch. 24 »
— avec acc. de piano. . . . . 9 »
Op. 22. 1er morceau de salon, air varié avec acc. de piano . . . . . 6 »
— 2e morceau de salon, air varié avec acc. de piano 7 50
Op. 22. 3e morceau de salon, rêverie, adagio avec acc. de piano. . . . . 6 »
— 4e morceau de salon, *Souvenirs du Bosphore*, avec acc. de piano . . 9 »
— 5e morceau de salon, *Tarentelle*, avec acc. de piano . . . . . 9 »
Op. 27. Grande fant. sur des thèmes slaves : la partie principale de violon . . 6 »
avec acc. d'orchestre. . . . . 25 »
— de piano . . . . . 12 »
complet. . . . . 30 »
Op. 29. Introduct. et rondo avec acc. de piano 12 »
L'orchestre . . . . . 15 »

DUOS CONCERTANTS POUR VIOLON ET PIANO.

Grand duo sur *le Duc d'Olonne*. . . . . 9 »
Grande fantaisie concertante sur *Oberon*. . . 9 »
Op. 12. Grande sonate concertante en 4 part. 15 »
Op. 19. Duo brill. sur des motifs de *Don Juan* 9 »
Duo brillant sur des airs hongrois . . . . . 10 »
Fantaisie concertante sur *les Huguenots*. . . 10 »
Duo sur *le Prophète* . . . . . 9 »

EN VENTE CHEZ BRANDUS ET Cᵉ, ÉDITEURS,

RUE RICHELIEU, 103.

NOUVELLES ROMANCES POUR 1853

DE

THᴿᴱ. LABARRE ET E. DASSIER

NINA	2	50	AMOUR, TRANSPORT	2	50
LES PRÉS SONT FLEURIS	2	50	LE VISIONNAIRE	2	50
LE PETIT PIED DE MA VOISINE	2	50	POUR LES PAUVRES, MERCI	2	50
LA BELLE MARIE	2	50	VIENS L'ENTENDRE	2	50
VOUS QUI PARLEZ D'AMOUR	2	50	L'AIGUILLE	2	50
JE SERAI LA, TOUJOURS!	2	50	LA VIEILLE	2	50

En vente chez J. BENACCI-PESCHIER, 2 rue Laffitte :

LA FARIDONDAINE

Drame lyrique de MM. DUPEUTY et BOURGET, musique de

AD. ADAM ET AD. DE GROOT

MORCEAUX DE CHANT DÉTACHÉS AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO :

Nᵒˢ 1. Le Nid de la Fauvette, « O fauvette joliette, reine... » romance	3	»	Nᵒˢ 5. Le Panthéon lyrique : « Mettons auprès du nom d'Breton, Panseron. »	4	50
2. La Faridondaine : « Je suis la Faridondaine. »	4	»	6. Jeanne la blonde, romance	2	50
3. La Fiorinella, cavatine variée	4	50	7. La Berceuse : « Dors, dors, mon enfant. »	2	50
4. La Prima Donna : « Stagion d'assenza, » air italien	4	50			

***Quadrilles sur* la Faridondaine, *par* MUSARD *et* H. MARX.**

SCHOTTISCHS, POLKAS, REDOWAS, POLKAS-MAZURKAS, VALSES, PAR LES MEILLEURS COMPOSITEURS.

G. Marcailhou. — La Folie, valse pour le piano	5	»	**N. Louis.** — Ouverture sur *Si j'étais roi* ! pour 2 violons	5	»
— Néméa, polka pour le piano	5	»	— Airs pour 2 violons de *Si j'étais roi* ! 2 suites, chaque	7	50
— Valse sur *Si j'étais roi* !	5	»	**Musard.** — Quadrille sur *la Faridondaine* pour le piano	4	50
J.-B. Duvernoy. — Op. 213. Deux fantaisies sur *Si j'étais roi* ! chaque	6	»	**Marx.** — Le Panthéon lyrique, quadrille sur les motifs de *la Faridondaine*	4	50
Fumagalli. — Casta Diva, étude de la main gauche	6	»	— Les mêmes pour orchestre et quintetti	4	50
— Danse de Sylphes, d'après Godefroid	9	»	**R. Mulder.** — Op. 31. Caprice caractéristique sur *Si j'étais roi* !	9	»
Pfeiffer (de Vienne). — Op. 20. Trois études pour le piano	9	»	**J. Carli.** — Op. 20. Romance-nocturne sur *Si j'étais roi* !	4	»
— Op. 21. Tarentelle élégante pour le piano	6	»	**E. Mecatti.** — La Napoléonienne, chant de l'Empire, paroles de M. Wibratte (de Metz)	2	50
Waldteufel. — Valses sur *Si j'étais roi* ! pour le piano	5	»			
N. Louis. — Op. 232. Sérénade pour piano et violon sur *Si j'étais roi* !	9	»			

Pour paraître chez le même éditeur, dans le courant du mois de janvier :

ORFA

Ballet en deux actes, musique de

ADOLPHE ADAM

Quadrilles, Valses, Schottischs, Polkas, Redowas, etc., sur les motifs d'*Orfa*.

FLORE ET ZÉPHIRE

Opéra en un acte de MM. de Leuven et Ch. Deslys, musique de

EUGÈNE GAUTIER

Petite partition in-8°, prix : 7 fr.

PUBLICATIONS NOUVELLES

Chez SYLVAIN SAINT-ÉTIENNE, éditeur, successeur de BOIELDIEU,

Rue Vivienne, 53.

LA PROMENADE SUR L'EAU, barcarolle-nocturne pour le piano, par CHARLES JOHN	5	»	TOM OU CHANT DES NOIRS, par PIERRE DUPONT	2	50
Andante en *la* bémol pour le piano, par FÉLICIEN DAVID (extrait de sa symphonie en *ut* mineur)	6	»	GRONDE, OCÉAN! méditation pour voix de basse, par FÉLICIEN DAVID	6	»
LE PÈRE TOM, quadrille pour le piano, par H. MARX	4	50	CRI DE CHARITÉ, mélodie pour voix de basse, par FÉLICIEN DAVID	3	»
MYSOLIA, schottisch pour le piano, par A. TALEXY	5	»	LE CARNAVAL DE PARIS, quadrille pour le piano, par N. LOUIS	4	50
Op. 95. UN CARNAVAL DE PLUS, variations-caprice	9	»	Trois valses brillantes pour le piano, par N. LOUIS	5	»
			Trois polkas élégantes pour le piano, par N. LOUIS	5	»
			Trois airs de danse, par N. LOUIS	5	»

Chez BRANDUS et Cᵉ, 103, rue Richelieu,

Nouveau morceau de

CHARLES VOSS

GRAND QUADRILLE DE BRAVOURE.

LE LION DU JOUR

Op. 149. — Prix : 7 fr. 50.

DU MÊME AUTEUR

Op. 59. Fantaisie élégante sur la *Sirène* . . . 5 »
Op. 61. Sérénade . . . . . 6 »
Op. 66. Fantaisie brillante sur les *Huguenots* 7 50
Op. 70. Fantaisie sur *Czar et Charpentier* . 7 50
Op. 76. Fantaisie militaire sur les *Mousquetaires de la Reine* 7 50
Op. 99. Trois fleurs : la Rose, la Violette et l'Amarante . . . . . 6 »
Op. 101. Fantaisie dramatique sur le *Prophète* . . . . . 9 »
Op. 104. Souvenir du *Prophète* : la Complainte et la Marche du Sacre, variées . . 6 »
Op. 109. Fant. de salon sur la *Fées aux Roses* 6 »
Op. 113. La Cascade de fleurs. . . . . 6 »
Op. 114. Les Larmes de Madeleine, méditation 4 50
Op. 117. L'Assaut, grand galop militaire. . . 5 »
Op. 118. N° 1. La Mélancolie, de Prume, variée 5 »
2. Chant bohémien, varié. . . . 5 »
Op 120 Fantaisie de salon sur *Giralda* . . . 6 »
Op. 122. Fantaisie sur la *Dame de Pique* . . 6 »
Op. 124. Grande fantaisie sur la *Favorite* . . 7 50
Op. 127. Rossini et Bellini : *Stabat mater* et *Norma*, grande scène chantante . 9 »
Op. 129. Mon Etoile, nocturne 7 50
Op. 134. Barcarolle d'*Oberon* . . . . . 5 »
Op. 136. La Napolitaine, polka tarentelle. . . 5 »
Op. 137. N° 1. Fantaisie élégante sur la *Poupée de Nuremberg*. . . . 5 »
2. Fant. élégante sur le *Farfadet* 5 »
Op. 139. Grande fantaisie sur *le Juif errant*. 9 »

TE REVERRAI-JE? pensée au piano, 2 fr. 50. — **POLKA FLAMANDE**, 4 fr.

TRENTE-DEUX OFFERTOIRES INÉDITS

(TRENTE-DEUX MORCEAUX D'ORGUE)

Composés par

MM. **LEFEBURE-WELY**, **DIETSCH**, de Paris. — **SIGISMOND NEUKOMM**, de Londres. — **STERN**, de Strasbourg. — **VOGT**, de Colmar. — **VOGT**, de Fribourg (Suisse). — **GROJEAN**, **UFFOLTZ**, **DUVOIS**, **LEYBACH**, **FŒPPL**, **HOLZ**, **FREYBERGER**, **SERRIER** et **J.-G. HESS**.

PRIX NET, 20 FRANCS.

S'adresser à M. HESS, organiste de la cathédrale de Nancy, qui publie cette collection.

RÉPERTOIRE

DES

BALS DE L'OPÉRA

DE

MUSARD

POUR LE PIANO.

Quadrille. LES DAMES DE LA HALLE 4 50
— MOISE 4 50
— LE JUIF ERRANT 4 50
— LES CLAIRONS 4 50
— LA POUPÉE DE NUREMBERG 4 50
Polka. LES CHEVALIERS GARDES . . . . . 2 »
— STEEPLE-CHASE . . . . . 3 »

POUR LE PIANO.

Polka. LA PRIORA . . . . . 4 »
Polka-mazurka. ALMA . . . . . 4 »
Schottisch. L'ONCLE TOM . . . . . 4 »
Valse. NEW-YORK . . . . . 5 »
— LES LINGOTS D'OR . . . . . 5 »
— LA POUPÉE DE NUREMBERG . . . . . 5 »
Redowa. LA BERGÈRE DES ALPES . . . . . 3 »

N. B. — *Toutes ces compositions sont en vente pour ORCHESTRE et en QUINTETTE.*

NOUVEAUTÉS POUR LE PIANO

CHEZ J. MAHO, 10, PASSAGE JOUFFROY.

Stephen Heller.

Nouvelle suite des Promenades d'un Solitaire,
Op. 80, 2 suites, chaque : 6 fr.

Ch. Voss.

Op. 144. Chant du Corsaire, mélodie variée. . . . . 5 »
Op. 145. Près de Toi, mélodie . . . . . 5 »

W. Krüger.

Op. 14. La Gazelle, impromptu, nouvelle édition. . . . . 6 »
Op. 25. La Harpe éolienne, rêverie . . . . . 5 »

E. Lalo.

2ᵉ trio pour piano, violon et violoncelle,
Prix : 15 fr.

A. SAVARD

Professeur au Conservatoire impérial de musique.

COURS COMPLET D'HARMONIE THÉORIQUE ET PRATIQUE

Adopté au Conservatoire impérial de musique et au Gymnase musical militaire.

DEUX BEAUX VOLUMES GRAND IN-8°. — CHAQUE, 10 FR. NET.

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cᵉ, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

20e Année. | N° 6. | 6 février 1853.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, et pour toute la Suisse. Chez M. Ed. de la Flèchière, 191, rue du Terraillet.
Bruxelles. Dettrie Tonson, 15, rue des Dominicains.
Londres. S'adresser à M. Davison (Wessel et Cie), 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Maison Brandus, perspective Nevski.
Berlin. Schlesinger, 34, u.d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Académie impériale de musique, *Louise Miller*, musique de Verdi (première représentation), par **Maurice Bourges**. — Théâtre impérial de l'Opéra-Comique, *le Sourd ou l'auberge pleine, les Noces de Jeannette* (premières représentations), par **Henri Blanchard**. — Primes offertes aux abonnés de la *Revue et Gazette musicale*. — Correspondance, Saint-Pétersbourg. — *Dernière pensée de Weber*, lettre de Reissiger. — Ephémérides musicales. — Nouvelles et annonces.

ACADÉMIE IMPÉRIALE DE MUSIQUE.

LOUISE MILLER,

Opéra en quatre actes, paroles de M. B. Alaffre, *musique de* G. Verdi.

(Première représentation, le 2 février 1853.)

Voici donc un duel à la plus grande gloire du maestro Verdi. Le Théâtre-Italien a jeté le gant, l'Opéra le relève. Il y a rivalité déclarée entre *Luisa Miller* et *Louise Miller*. Mais est-ce bien la même musique, le même livret? Oui, c'est bien le même livret, la même musique. Notons cependant que dans le trajet de la place Ventadour à la rue Lepelletier, la partition a perdu un air de basse et le duo infiniment long de Wurm et de Walter. Ce n'est point maladroit. Cela peut s'appeler : jouer à qui perd gagne. L'ouvrage s'en trouve mieux, et quoique divisé en quatre actes, il marche plus vite et a moins de durée que les trois actes du Théâtre-Italien.

Quant à la traduction française, elle est aussi bonne que peut l'être la traduction d'un libretto italien. M. B. Alaffre (lisez sans supprimer le point) a rendu à Cammarano le service de motiver certaines entrées et sorties et de disposer plus logiquement le lieu de la scène. Dans le récitatif et les morceaux de chant, la fidèle reproduction du mètre et du rhythme des vers est poussée jusqu'à la servilité la plus absolue ; et cela doit être. Peu de gens se doutent de l'énorme difficulté d'un pareil travail. Il faut savoir gré à la plume du traducteur d'avoir pu, en dépit de ces lourdes entraves, se montrer généralement correcte et parfois élégante et facile.

Pour la musique, on nous dispensera de répéter ici ce que nous avons déjà dit après la première exécution au Théâtre-Italien, en décembre 1852. La nature du succès n'a pas changé. Les morceaux favorablement accueillis à la salle Ventadour ont reçu un accueil tout semblable dans la salle de l'Opéra. Ce sont : au premier acte, la cavatine de Louise, le duo de Louise et de Rodolphe ; au deuxième, le grand quintette du final ; au troisième, le quatuor sans accompagnement redemandé et répété, la charmante romance de Rodolphe et la strette impétueuse qu'il chante un instant après ; enfin, au quatrième acte, qu'on devrait un peu écourter encore, le duo de Louise et de Miller, puis la phrase énergique de l'imprécation.

Ajoutons, pour être vrai, que tous ces morceaux font nécessairement plus d'effet aux Italiens, où ils ont l'immense avantage d'être chantés dans la langue originale, et de conserver les accents intentionnels que le compositeur a jugé à propos d'appliquer à certaines paroles du texte primitif. C'est surtout dans les chœurs que la différence d'idiome paraît sensible et quelquefois choquante. Quoi de plus blessant, en effet, que d'entendre accentuer vigoureusement la syllabe finale des mots : ros*e*, arros*e*, éclos*e*, enco*re*, etc.? Plus loin, le chœur gracieux : *Quale un sorriso*, ne devient-il pas un peu bouffon par la singularité de l'accent fort perpétuellement porté sur l'*e* muet des mots : *bocage*, *feuillage*, etc.? Ce malheureux *e* muet, ainsi accusé pendant douze vers de suite, touche de trop près au burlesque, quoique pourtant la strophe soit agréable en elle-même et bien tournée. Mais qu'importait au public ? toute son attention était dirigée ailleurs. Sa curiosité ne s'adressait qu'aux premiers sujets : Morelli, Gueymard, Mme Bosio.

Morelli avait peu à redouter de la comparaison ; il n'a pas eu de peine à surpasser le Miller du Théâtre-Italien. On a retrouvé en lui l'artiste estimable qui a déjà chanté honorablement les rôles d'Alphonse, de Guillaume Tell, de Pharaon. Il a eu l'occasion de faire ressortir les notes sonores de sa voix vibrante et rencontré de bonnes inspirations. La réussite de Bettini offrait à Gueymard des chances moins favorables : aussi son succès n'en a-t-il été que plus brillant. La romance, qu'il a dite avec une délicieuse suavité, convient parfaitement à la grâce de son organe. Quoique les passages de vigueur semblent moins sympathiques au caractère de son talent, Gueymard s'en est tiré en artiste supérieur, et a bien légitimement conquis les plus chauds applaudissements.

Mme Angélina Bosio, la débutante, que le public parisien connaît déjà pour l'avoir entendue, en 1848 au Théâtre-Italien, en 1849, dans les concerts, ne pouvait guère espérer d'effacer Sophie Cruvelli. La voix de Mme Bosio a de l'agilité, et beaucoup d'éclat dans les notes élevées ; mais les cordes graves manquent de portée, le médium est dépourvu de timbre ; et lorsque la cantatrice force le son à l'aigu, l'intonation tend à monter plus que ne le tolèrent les rigoureuses lois de la justesse. Quoique rappelée, Mme Bosio a dû comprendre que la palme reste aux belles mains de sa redoutable rivale. Merly, Depassio et Mlle Masson ont fait tout ce qu'il était possible de faire pour des rôles aussi pauvres que ceux de Walter, de Wurm et de la duchesse. Du reste, l'ensemble de l'exécution n'a pas paru merveilleux. La mise en scène n'a rien d'extraordinaire, et les décors n'ont rien que d'ordinaire. La direction s'est montrée en cette occasion bonne ménagère ; peut-être avait-elle ses raisons.

Maurice BOURGES.

THÉATRE IMPÉRIAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

LE SOURD ou L'AUBERGE PLEINE,

Comédie en trois actes de DESFORGES, *mêlée de musique par* AD. ADAM.

(Première représentation le 2 février 1853.)

La vie de Desforges, homme de lettres et comédien, fut assez agitée, comme chacun a pu le voir dans *le Poëte*, espèce de roman-mémoires, confessions un peu décolletées dans lesquelles il dépeint avec assez de vérité toutes les agitations de la carrière artistique. Sa comédie en cinq actes et en vers, *la Femme jalouse*, ouvrage assez estimable dans lequel il a montré la prétention de faire une comédie de caractère et de guérir les femmes d'un affreux défaut, manque le but, car la jalousie de Mme Dorsan, l'héroïne de la pièce, est parfaitement motivée. Desforges fit pour Grétry, ainsi qu'on peut le voir dans les mémoires de ce compositeur, un grand ouvrage qui ne put être joué, et dont il nous est resté un charmant épisode bien connu sous le titre de *l'Epreuve villageoise*, dont Grétry, dans son *Essai sur la musique*, se plaît à faire saillir les beautés scientifiques, à propos du morceau : *Il a déchiré mon billet !* en style fugué.

Il était dans la destinée des ouvrages dramatiques de Desforges d'être arrangés, dérangés et réarrangés. *Le Sourd ou l'Auberge pleine* obtint un grand succès en comédie en trois actes. Plusieurs vaudevillistes la réduisirent en un acte ; puis la voilà remise en trois actes et augmentée de *poésie* et de musique.

Nous ne pensons pas qu'il soit nécessaire de dévoiler l'intrigue peu mystérieuse et les péripéties de la pièce à nos lecteurs : ces choses sont assez connues de tout le monde. Cette pièce abonde en bonnes bêtises carnavalesques, recollectionnées par deux hommes d'esprit : MM. Ferdinand Langlé et Sainte-Foy, qui, à la rigueur, est plus auteur de la pièce que Desforges même et les deux arrangeurs.

Nous ne livrerons pas non plus au lourd scalpel de l'analyse la partition de M. Adam, qui n'a pas songé sans doute à faire faire un pas en avant à l'art musical, en écrivant cette partition ; il a jeté à son public des mélodies faciles et une harmonie agréable, connue, facile ; une instrumentation modeste et pas trop bruyante : il a fait du libretto *le Sourd ou l'Auberge pleine* un vaudeville aussi musical que le comportait le sujet. Les couplets y tiennent une large place, sans préjudice cependant de fort jolis petits ensembles ; mais enfin on peut dire que c'est une musique plus scénique et plus mélodique que musicale.

Parmi les nombreux couplets qui brillent par la facilité, l'entrain de bon et vieil opéra comique, il faut citer surtout ceux *Sur le pont d'Avignon*, dits avec sa verve habituelle, par Mlle Lemercier, couplets auxquels le prétendu sourd joint une romance de la tendre Imogine sur la chevalerie et la Palestine, qu'il dit être la suite de la chansonnette égrillarde de la gentille Pétronille. Celle-ci chante encore une autre chansonnette non moins cavalière sur la bassinoire, et qui semble une inspiration du carnaval. Les couplets dont le refrain est sur le mot provençal : *bagasse* ! ne sont pas moins lestes ; mais la musique leste aussi, courante, pimpante, fait passer tout cela. Les couplets chantés par la gentille Mlle Decroix sur *On dit non* et *on dit oui*, sont aussi fort agréables à entendre.

Après l'ouverture, qui, bien que dans la forme classique et largement développée, est sans prétention, l'air chanté par Danière et finissant en duo avec le papa Doliban, renferme tous les éléments comiques qu'on peut trouver en la science des sons, comme la musique de scène dans laquelle reviennent les souvenirs de ce même Danière sur Joséphine, en faisant son lit, à la fin du second acte, nous peint avec beaucoup de vérité le ronflement anticipé de notre amoureux au moyen des deux notes *sol*, *ut*, attaquées vigoureusement par le basson, cet instrument dont certains sons graves ont fait dire assez plaisamment un jour à certains auditeurs : Heureusement cela n'a pas d'odeur !

Le morceau d'ensemble des bougies rappelle un peu la situation du *bonsoir, monsieur Pantalon !* et paraît un peu long, malgré de charmantes harmonies vocales que distingue l'originalité des modulations.

Somme toute, c'est une farce dramatique qui est en possession de provoquer le rire héréditaire, le meilleur, le plus vrai, parce qu'il est constaté comme celui que font naître les ouvrages de Molière ou de Regnard. La pièce est d'ailleurs jouée avec autant de gaîté que de verve par MM. Ricquier, Sainte-Foy, Delannay, Mmes Lemercier, Decroix, Félix et Talmon.

LES NOCES DE JEANNETTE,

Opéra comique en un acte, paroles de MM. CARRÉ *et* BARBIER, *partition de* M. VICTOR MASSÉ.

(Première représentation le 4 février 1853.)

Le théâtre de l'Opéra-Comique, qui cherche à rivaliser notre première scène lyrique par l'éclat des décorations, des costumes, de la mise en scène splendide et l'ensemble de ses choristes, et l'énergie et les nuances de son orchestre, a eu l'idée aussi d'imiter nos théâtres de vaudevilles où l'on ne s'endort pas, où l'on donne parfois deux ouvrages nouveaux dans la même soirée. On devait donner à ce théâtre les deux premières représentations du *Sourd ou l'Auberge pleine* et des *Noces de Jeannette* ; mais la grippe, ce choléra au petit pied qui règne en ce moment dans Paris, s'est opposée aux libéralités dramatiques de la direction du théâtre de la rue Favart envers ses habitués, et *les Noces de Jeannette* n'ont pu être célébrées qu'avant-hier vendredi. On ne meurt qu'une fois, comme on dit, et l'on se marie plusieurs ; on se remarie même au bout d'un demi-siècle d'union. Il en sera de même entre Jean et Jeannette, qui vont se marier tous les soirs une cinquantaine de fois au moins. L'histoire de ce mariage est une bergerie, un fabliau villageois et de cœur, simple, charmant et vrai.

Au milieu des sentiments alambiqués, forcés, maniérés, faux, avec lesquels les auteurs dramatiques nous font des pièces fausses, il surgit de loin en loin une de ces actions naïves, une de ces idées qui sont dans la tête et le cœur de tous, et qui, par conséquent, plaisent à tous. Jean et Jeannette sont de la famille de ces petits paysans ayant nom Colin et Colette, ou Rose et Colas, que J.-J. Rousseau et Sedaine jetèrent au milieu de la société blasée du XVIIIe siècle ; qui charmèrent toutes les classes de cette société, et réveillèrent l'esprit, le cœur et même la voix du roi de France et de Navarre, le moins musicien et le plus blasé de tous les souverains de l'Europe.

Il y a toujours de la ressource avec les gens d'esprit. Les deux auteurs fantaisistes des *Contes d'Hoffmann*, après avoir peint, dans le petit opéra de *Galathée*, tous les ap-pétits grossiers dont la femme est susceptible, ont eu la fantaisie infiniment plus louable de nous présenter une jeune fille aimante, sage, laborieuse et désirant vivre avec et pour un bon mari. Cette idée morale est fort rare au théâtre, parce qu'elle n'est pas facile à peindre d'une façon amusante. C'est cependant ce que viennent de faire MM. Barbier et Carré.

Au moment de dire le *oui* fatal devant le maire de son endroit, Jean, effrayé de la responsabilité qu'il va assumer sur lui, sur son avenir, se sauve de la mairie et rentre chez lui, tout joyeux d'avoir échappé aux dangers, aux chagrins du mariage. Il se chante à lui-même le bonheur et les plaisirs de la vie de garçon. Ses camarades du village viennent le chercher pour aller de nouveau danser, boire et rire avec Margot, Madelon, etc. Jeannette, la pauvre délaissée, arrive alors, et déjà entourée de la pitié, de la sympathie de tous les spectateurs. Elle ne crie point en Ariane abandonnée, en Elvire de ce don Juan de village ; elle vient simplement demander sans colère le motif de l'affront qu'elle a reçu. Jean ne sait trop que dire, comment se justifier. Jeannette pense alors que tout espoir n'est pas perdu, car elle aime encore celui qu'elle

allait jurer d'aimer toujours. Elle voit, elle comprend qu'il faut de la diplomatie, du calcul, de l'esprit de conduite, pour faire revenir son infidèle sur ses pas; et c'est cette diplomatie de village d'une jeune fille vertueuse qui fait le fond piquant, moral, intéressant de cette charmante petite pièce. Et d'abord Jeannette, après avoir fait contre fortune bon cœur, s'être contentée à peu près des mauvaises raisons de son fiancé déserteur, revient lui porter une provocation de son grand-père, vieux militaire qui, dit-elle, veut venger, le pistolet au poing, l'affront fait à sa petite-fille. Ce duel interloque un peu notre villageois, qui ne paraît pas très-empressé de se mesurer avec le vieux grognard.

Il est un moyen d'arranger l'affaire, dit Jeannette. Vous m'avez humiliée, et cela sans motif, sans raison ; il me faut une vengeance. Signez sur ce papier, sur ce contrat, que vous me prenez pour femme, afin que je vous refuse à mon tour, et au su de tout le village. Notre Jean, qui n'est pas fier, signe volontiers pour éviter une fâcheuse affaire, et va de nouveau rire, boire et danser avec ses amis.

Jeanne restée seule, ayant en sa possession l'écrit qui lui garantit, à ce qu'elle croit, que Jean consent à la prendre pour femme, est saisie de la tentation d'apposer sa signature sur ce papier, à côté du nom de celui qu'elle aime ; et, ma foi, elle cède à cette tentation ; et elle signe aussi ; et elle s'installe dans le domicile conjugal ; et la voilà bel et bien Mme Jean, comme si tous les notaires et M. le maire y avaient passé.

Maître Jean revient chez lui un peu gris, et se fâche tout rouge, car il a le vin mauvais, du petit subterfuge de Jeannette. Il s'emporte, brise tout chez lui et va se coucher dans sa grange. Mme Jean profite du moment où son brutal de mari cuve son vin pour se montrer bonne femme de ménage, réparer le désordre du mobilier, faire apporter le sien, qui est confortable et bien plus joli ; elle raccommode même l'habit de noce que Jean a déchiré en se livrant à ses excentricités de célibataire; et quand ce gros et brutal paysan, qui, au fond, est bon diable, se réveille et se trouve en vis-à-vis d'un mobilier tout neuf, de son habit raccommodé, et d'un bon souper, dont une excellente omelette au lard qu'il aime beaucoup fait le fond, il prend son parti ; il comprend que le mariage peut faire le bonheur avec une femme jeune, jolie et laborieuse et qui chante comme un rossignol, quoiqu'il dise qu'il n'aime pas le chant. Cet homme, qui veut paraître plus méchant qu'il ne l'est, a été déjà mis en scène avec bonheur par feu Mallian, mon collaborateur, au théâtre des Variétés, dans *l'Homme qui bat sa femme*, que Vernet nous représentait admirablement.

Quoi qu'il en soit de cette ressemblance et de quelques autres que les auteurs ont puisées dans un de leurs ouvrages mêmes, la pièce est faite avec talent, délicatesse, vérité, et dans un bon sentiment de moralité conjugale qu'il serait bien temps qu'on assimilât au théâtre à la probité et à l'amour paternel ou filial, quoi qu'en pensent et en disent les roués de tous les temps.

Le compositeur à qui ce libretto est tombé en partage, M. Victor Massé, est celui qui a mis la *Galathée*, des mêmes auteurs, en musique. Cette nouvelle partition n'est pas inférieure à la première. M. Massé, qui sait le métier et l'art, c'est-à-dire qui sait écrire, qui connaît son instrumentation, a, de plus, de l'individualité ; il met la couleur qu'il faut à ses personnages, qu'ils soient antiques ou modernes.

Bien que Jean ouvre la scène en disant qu'il vient de rompre son mariage par sa fuite de la mairie, et que, par conséquent, la cérémonie religieuse ne puisse avoir lieu à l'église, les cloches du village n'en carillonnent pas moins avant l'ouverture et se marient bientôt avec l'orchestre et font entendre *la, fa, sol, ut*, notes sur lesquelles le compositeur a dessiné un ingénieux travail d'orchestre. Un allegretto en *la* mineur intervient ensuite en caractère de tarentelle ou de séguidille; puis un petit rondo en *fa* majeur, passant en *ré* mineur, court leste et joyeux, soutenu des tintements du triangle, et va se perdre dans une péroraison en *la* majeur qui termine d'une façon brillante cette préface d'un style peut-être un peu trop élégant pour un sujet villageois.

Au lever du rideau, Jean chante d'un ton narquois et comique un air dans lequel il se félicite d'avoir rendu inutiles les lunettes, l'habit noir et les manchettes du maire et du notaire. La mélodie en est franche et vraie. Deux jolis couplets de regrets, dits par Jeannette, viennent ensuite. En contraste de cette tristesse, on entend à l'extérieur de gros rires et des couplets chantés par Jean et ses amis, tout cela accompagné par le violon du ménétrier du village, avec la gamme ascendante en *ré* majeur, les quintes de suite, et le style enfin qui distingue ce genre de virtuoses. Mozart a donné un avant-goût de ce style dans les différentes danses qu'exécutent simultanément les musiciens du bal de don Juan, lorsque, sur le bel ensemble vocal, le compositeur a écrit à la partie des ménétriers (*s'accordano*): Ils s'accordent, et qu'ils préludent à la danse complexe du menuet, de la contredanse et de la valse, par l'attaque en quintes sur les trois cordes à vide du violon, *la, mi* et *ré, la*.

Entre Jean et Jeannette, qui n'ont pas beaucoup de voix ni l'un ni l'autre, s'établit un duo très-intéressant, parce qu'il est bien déclamé par le compositeur et bien dit par les deux interlocuteurs : c'est mélodique et scénique tout à la fois. L'air de Jean, dans lequel il menace trop sa petite femme, est un peu long, et paraît tel parce que la scène et le caractère tombent dans l'exagération.

Les deux couplets en *sol* majeur chantés par Jeannette pendant qu'elle raccommode l'habit de Jean, sont délicieux de mélodie et d'effets d'orchestre. Il y a dans cette tonalité de *sol* un parfum de douceur, il y a dans la situation un parti pris de résignation qui attendrit et charme. La valse qui suit et sur laquelle se fait l'emménagement du mobilier de Jeannette, est quelque peu vulgaire et dans les couleurs des valses de la *Closerie des lilas*.

Ici la convention fait une pointe dans la vérité, la ville envahit le village, l'art lutte avec la nature. Jeannette en mettant le couvert, en épluchant la salade, cède au plaisir de chanter. Jusque là rien de plus naturel : on chante dans la chaumière aussi bien ou du moins autant et plus que dans les salons. Mais Jeannette vocalise d'une façon brillante, ravissante. Pourquoi pas? Le rossignol ne vocalise-t-il pas aussi? Les mélodies et riches et audacieuses et modulées ne sont-elles pas dans la nature, et ne retentissent-elles pas dans les bois grâce à lui? Voilà donc Jeannette faisant assaut de soupirs, de sons filés, de traits brillants, avec un rossignol de l'orchestre qui se cache sous le nom d'un flûtiste; et pendant ce duo charmant, ce dialogue délicieux, Jean se réveille, retrouve Jeannette encore là, Jeannette qu'il ne peut pas s'habituer à nommer sa femme; mais enfin, vaincu par le charme de ses accents, et surtout par l'omelette au lard qui est sur la table, il se laisse attendrir, et répète dans un charmant duo avec Jeannette :

Allons, rapprochons-nous un peu...
Je sens mon cœur tressaillir d'aise,

et cela sur de suaves et tendres mélodies et des harmonies émouvantes, car elles viennent autant du cœur que de la science et de l'esprit.

La pièce a été délicieusement jouée par Couderc et Mlle Miolan, qui sont venus à la fin révéler collectivement les noms des auteurs et du compositeur, et recevoir collectivement aussi d'unanimes bravos pour la manière pleine de verve, d'entrain et de vérité avec laquelle ils ont interprété ce charmant ouvrage, destiné sans doute à de nombreuses représentations.

HENRI BLANCHARD.

Nous rappelons à nos abonnés la liste des primes que la *Revue et Gazette musicale* leur offre cette année, en invitant ceux qui sont en retard à les faire retirer dans le plus bref délai possible :

1° ALBUM DE CHANT, par *T. Labarre*, contenant six romances : — Nina. — Les Prés sont fleuris. — Le Petit pied de ma voisine. — La Belle Marie. — Vous qui parlez d'amour. — Je serai là, toujours!

2° ALBUM DE DANSE, par *Musard*, contenant son répertoire des bals de l'Opéra de cet hiver : — Quadrille sur MOÏSE. — Quadrille,

LES DAMES DE LA HALLE. — Polka russe, LES CHEVALIERS GARDES. — Polka, STEEPLE CHASE. — Polka-mazurka, ALMA. — Schottisch, L'ONCLE TOM. — Redowa, LA BERGÈRE DES ALPES.

3° ALBUM DE PIANO, contenant : Joyous-Galopp, par *Gerville*. — Idylle, par *Méreaux*. — Tarentelle, par *Léopold de Meyer*. — Romance sans paroles, par *H. Rosellen*. — Te reverrai-je ? pensée, par *Ch. Voss*. — Chanson polonaise, par *Ed Wolff*.

CORRESPONDANCE.

Saint-Pétersbourg, 12 janvier.

Si une note, un peu d'air mis en vibration, peut devenir un événement dans le monde musical, à plus forte raison l'arrivée de Mario, d'un chanteur qui dispose de tant de belles notes, a-t-elle dû former un événement important pour nous. En effet, la rentrée de notre charmant ténor, qui a eu lieu à la mi-novembre, a été un événement heureux, doublement heureux pour les habitués de l'Opéra ; d'abord, parce que, grâce à elle, des opéras favoris, tels que *le Barbier*, *les Huguenots*, ont pu reparaître au répertoire, et ensuite parce que Mario nous est revenu cette année plus animé, plus ardent et mieux en voix que jamais. Aussi a-t-il été reçu avec un véritable enthousiasme, qui depuis l'a accompagné presque toujours. Je dis *presque*, car quelquefois la partie rigoriste du public, qui taxe de caprice coupable toute indisposition du chanteur, a trouvé l'occasion de se fâcher contre Mario. Cela est arrivé l'hiver passé dans *la Lucia*, et dernièrement dans *la Lucrezia*. Mais ces petites brouilles ne sont que momentanées; le lendemain, Mario reparaît: nouvel Orphée, il dompte les plus récalcitrants, et, par une seule note, il reprend toute la faveur qu'un instant on avait songé à lui retirer. Heureuse destinée que celle d'un tel chanteur ! Le retour de Mario, malgré les tempêtes d'applaudissements dont il a été accompagné, n'a pourtant pas pu faire le moindre tort à Tamberlick. Ce chanteur exceptionnel, qui, probablement, de tous les ténors actuels, est le plus puissant, continue toujours à occuper un premier rang dans la faveur du public. Tout récemment encore, il vient d'obtenir des succès d'enthousiasme dans *Guillaume Tell*, qu'on donne ici sous le nom de *Carlo il Temerario*. De Bassini, le baryton qui à son début a eu un si beau succès, a été moins heureux à ses apparitions suivantes. Non pas qu'il ait déplu, mais il a été peu remarqué, malgré son admirable voix : il a à combattre le souvenir de Tamburini. Il a chanté le Belcore dans *l'Elisire*, le Don Giovanni, le duc dans *la Lucrezia*, et *le Guillaume Tell* ; ce dernier était, avec le Carlos de *l'Ernani*, son meilleur rôle. Ronconi n'a pas été occupé autant qu'il l'aurait mérité. Depuis ma dernière lettre, nous ne l'avons-entendu que dans *I Puritani*, où il a chanté le rôle peu saillant de Riccardo, et dans *le Barbier*, qui, soit dit en passant, ne compte pas parmi ses meilleurs rôles. — Lablache a complétement vaincu la velléité d'opposition qu'au commencement il avait rencontrée, et jouit à présent d'une faveur universelle, d'une faveur qui, en dehors du théâtre aussi, a atteint un degré tout à fait exceptionnel. Bien que cet artiste éminent, ce chanteur puissant et spirituel, soit grand partout et toujours, et que dans le rôle sérieux de sir George, d'*I Puritani*, il ait été aussi admirable que dans ses rôles bouffes (Pasquale, Magnifico et Bartolo), c'est pourtant à son Leporello que, sans hésiter, on doit décerner la couronne. Aussi est-ce par ce rôle, dans lequel il est vraiment extraordinaire et incomparable, que Lablache s'est fait adopter unanimement et avec enthousiasme. — Nos deuxièmes ténors, Stecchi-Bottardi et Nemorino, n'ont que très-peu de succès. Un M. Binder, qui vient de débuter dans *Otello* (Rodrigo), n'a pas eu une meilleure chance.

En passant aux dames, je dois d'abord parler de Mme Medori, qui, malgré les efforts les plus héroïques, n'est pourtant pas parvenue à éclipser le souvenir de la Grisi. Elle a paru dans les meilleurs rôles de sa grande devancière (et en choisissant précisément des rôles qui, inévitablement, devaient provoquer une comparaison très-dangereuse, elle a eu tort) ; mais ni la Norma, ni la Lucrezia, ni la Valentine, ni Dona Anna, n'ont pu lui acquérir l'approbation générale. Il est naturel que ses moyens remarquables et son beau talent lui aient gagné des partisans chaleureux; mais tant qu'elle n'apprendra pas à se modérer et à corriger sa méthode de chant, elle rencontrera toujours l'opposition des juges sérieux. — Mlle Marray, avec son talent gracieux et son maintien modeste, a su conserver invariablement la faveur du public. Cette jeune cantatrice et Lablache sont, de toute notre troupe chantante, les seuls dont on puisse dire que jamais, dans leur chant, ils ne s'écartent du *bon goût*. Ceci est, à mes yeux, un des plus beaux éloges qu'on puisse faire d'un artiste. Mlle Marray a été très-occupée cet hiver; et sa voix, délicate en apparence, au lieu de se fatiguer, a gagné encore en intensité et en clarté, sans rien perdre de son timbre particulier et agréable. — Mlle Spezia, quoi qu'en dise le *Pirata* de Turin, n'a nullement été heureuse à Saint-Pétersbourg ; après avoir chanté les trois rôles de rigueur (Desdemone, Zerline, et Adine dans *l'Elisire*), son répertoire est resté stationnaire ; il s'est même diminué. — Mlle de Méric, autrefois aimée, a beaucoup perdu de la faveur du public, depuis qu'elle a voulu forcer sa voix de *mezzo soprano* à devenir *soprano acuto*. Qu'elle redevienne elle-même, et elle retrouvera ses succès d'autrefois.

J'en viens maintenant au grand événement des derniers jours : aux débuts de Mme Viardot. Cette artiste éminente a été la favorite du public lorsque, il y a huit ou neuf ans, à côté de Rubini et de Tamburini, elle contribuait à former ce qu'on appelle aujourd'hui *la grande période* de notre opéra italien ; rien de plus naturel donc que l'accueil enthousiaste qui lui a été fait, lorsque, dans le rôle de Rosine, elle parut de nouveau devant ses anciens amis et admirateurs. Mme Viardot est toujours une virtuose extraordinaire, prodigieuse. Bien que sa voix paraisse un peu fatiguée, son génie est resté puissant, original, capricieux même, comme autrefois. Elle a chanté deux fois la Rosine et autant de fois la Desdémone. La représentation du *Prophète*, désirée depuis si longtemps, et dans laquelle Mme Viardot va chanter la Fidès, est attendue pour la fin du mois.

Mlle Dobré, de Paris, a eu la bonne fortune de débuter à l'Opéra-Italien en se chargeant à l'improviste du rôle de la reine dans *les Huguenots*, devenu vacant par une indisposition subite de Mlle Marray. Mlle Dobré a chanté son rôle en français, et Mario, vous le devinez bien, a eu la galanterie de chanter, lui aussi, en français la scène du deuxième acte. Aux représentations suivantes, Mlle Marray a repris son rôle, mais Mlle Dobré annonce maintenant un concert auquel tous nos Italiens prendront part.

En dehors du théâtre, je dois d'abord parler de M. Wséwolod Maurer. Les quatre matinées de quatuors que cet artiste distingué vient de donner, ont réussi à merveille. Les trois MM. Maurer, le père et ses deux fils, et M. Albrecht, qui, pendant longtemps, faisait partie des quatuors de Vieuxtemps, ont (on le pense bien) formé un ensemble admirable. Grâce à cet ensemble, non-seulement les belles et limpides compositions de Haydn et de Mozart, ainsi que celles plus brillantes, plus animées, de Mendelssohn, ont de nouveau opéré tout leur charme sur l'auditoire ; mais les grands quatuors de Beethoven aussi, celui en *fa* mineur et celui en *la* mineur, œuvres sublimes, mais apocalyptiques, de la dernière période du maître, ont paru moins énigmatiques qu'à l'ordinaire et ont produit un effet saisissant. Entre les deux quatuors de chaque séance, deux des trios, œuv. 9, de Beethoven, exécutés admirablement par les trois MM. Maurer, une sonate pour piano et violoncelle, de Mendelssohn, exécutée par MM. Gerké et Alexandre Maurer, et un beau et intéressant concerto pour le hautbois, de Haendel, qui fournissait à M. Auguste Schmitt, premier hautbois des orchestres impériaux, l'occasion de faire admirer le son si pur, si volumineux, et l'intelligence artistique qui le distinguent, ont fait diversion. Enfin, le succès de ces matinées a été si beau, si unanime, que M. Maurer s'est vu obligé d'organiser encore trois matinées pareilles, dont la première doit avoir lieu dans quelques jours.

M. de Kontski aussi a donné quatre matinées, dans lesquelles, à côté de quelques quatuors, dont l'exécution ne s'élevait pas au-dessus d'une médiocrité honorable, il a fait admirer l'élégance coquette de son jeu, en faisant entendre des mazourkas, études et autres morceaux modernes. En mêlant ainsi les genres, en mettant le sérieux à côté du léger, M. de Kontski a peut-être espéré influencer salutairement le goût de son public; mais je ne crois pas qu'il y ait réussi ; je crois même que, de cette manière, tout ce qu'on peut obtenir, c'est de contenter une partie du public, tandis que les autres restent froides. Les pianistes, MM. Gerké, Lévy et Frackmann ont dit des quatuors et des trios de Mendelssohn et de Beethoven, et un nouveau pianiste viennois, M. Leschetizky, après avoir, avec M. de Kontski, interprété la grande sonate en *la* mineur, de Beethoven, a dit encore quelques morceaux de salon de sa composition, et a obtenu un succès des plus brillants. Ce jeune homme possède un talent très-remarquable, comme pianiste autant que comme compositeur ; je suis persuadé que, s'il le veut bien, il comptera bientôt parmi les célébrités du piano. Voilà déjà huit concerts dont je viens de parler, et ma liste n'est pas encore close! Il me reste encore à citer la violoniste Marie Serato, M. Thomas et la Société philharmonique. Mais pour ne pas trop abuser de l'espace que votre journal peut m'accorder, je suis forcé d'être court. Je dirai donc seulement que la petite Serato joue aussi bien qu'on peut l'attendre d'un talent de douze ans ; que M. Thomas est un harpiste excellent, qui a eu un si beau succès, que, sans doute, nous allons l'entendre encore, et que le concert de la Société philharmonique était remarquable par la coopération de M. Thomas, ainsi que de presque toutes les divinités de l'Opéra italien, par le début du pianiste honorable, M. Mortier de Fontaine, et par une confusion incroyable dans laquelle l'orchestre tombait au milieu d'un air

très-simple de Mozart. Depuis quelque temps les accidents fâcheux deviennent trop fréquents dans nos orchestres. L'autre jour encore, à la deuxième représentation du *Barbiere*, dans le rondo de *la Cenerentola* que Mme Viardot chante à la fin, une moitié de l'orchestre attaquait *fortissimo* l'accord de *mi bémol*, tandis que l'autre, tout aussi *fortissimo*, attaquait celui de *mi* naturel. Jugez de l'effet que cela a dû produire!... Je ne veux pas décider qui a été le coupable, l'orchestre ou le chef conducteur, M. Baveri, mais je sais que notre orchestre, composé, comme il l'est, des artistes les plus distingués, pourrait être un des meilleurs de l'Europe, ce qu'il n'est pas tant que des fautes aussi impardonnables lui arrivent.

Dans le concert que M. Antoine Rubinstein vient de donner, ce jeune artiste, tout aussi éminent comme compositeur que comme pianiste, a fait entendre deux sonates, l'une avec violoncelle (M. Schuberth); l'autre avec violon (M. Wséwolod Maurer), et un grand trio pour piano, violon et violoncelle, de sa composition. Plusieurs fois déjà j'ai eu l'occasion de vous parler du talent remarquable, ainsi que des tendances sérieuses et élevées de M. Rubinstein. Bien qu'il ne soit pas encore parvenu complétement à s'arracher de l'atmosphère *mendelssohnienne* que presque tous les jeunes compositeurs de notre époque respirent, ses compositions sont pourtant toujours nobles et vraiment remarquables. Le talent de M. Rubinstein est d'une fécondité toute extraordinaire. L'hiver dernier, son grand opéra russe, *la Bataille de Koulikova*, représenté sur la scène du grand théâtre, et une grande symphonie (sa deuxième), qu'il faisait entendre dans son concert à côté d'un admirable concerto-symphonique pour le piano, ont obtenu de beaux succès. Cet hiver, outre les deux sonates et le trio que je viens de citer, il a fait exécuter un grand quatuor pour instruments à cordes dans une des matinées de M. de Kontski; et dans ce moment, deux nouveaux opéras russes de sa composition, en un acte chacun, sont à l'étude et vont paraître encore au courant de l'hiver. Peut-être serait-il à désirer que M. Rubinstein produisît un peu moins vite, ce qui lui permettrait d'être plus sévère dans le choix de ses idées et de donner à ses compositions un cachet plus individuel; mais toujours est-il que cet artiste, qui, avec une si noble persévérance, poursuit une route qui, de nos jours, trouve si peu d'encouragement, mérite la plus haute estime de tous ceux auxquels le salut de l'art tient au cœur.

Permettez-moi encore de démentir un faux bruit que, sur la foi d'autres journaux, vous avez répété. M. d'Oulibichef, le biographe de Mozart, n'est pas mort; il vit toujours à Nijni-Novgorod. Aujourd'hui même j'ai reçu une lettre de lui. Il se prépare à écrire un ouvrage sur Beethoven.

B. DAMCKE.

LA DERNIÈRE PENSÉE DE WEBER.

LETTRE DE REISSIGER.

J'ai dit, dans les Éphémérides musicales du nº 5 (à la date du 31 janvier), que Reissiger est le véritable auteur de *la Dernière pensée*, connue sous le nom de Weber. Ce fait a été mis hors de doute depuis longtemps, par les réclamations de Reissiger lui-même et les déclarations formelles de l'éditeur Péters, de Leipsick. Bien souvent les journaux allemands et français sont revenus sur ce sujet, sans, néanmoins, parvenir à détromper complétement le public, qui n'aime point à être dérangé dans ses habitudes, et qui se trouve un peu humilié d'avoir été ainsi mystifié, en vénérant comme la dernière plainte d'un homme de génie mourant dans l'exil, un petit morceau qu'un compositeur encore vivant et trop peu connu en France avait jeté dans le monde sous le titre modeste de valse. Récemment encore, j'ai lu dans un feuilleton du *Journal de Rouen* (31 octobre 1852), que *la Dernière pensée* n'est pas de Weber. Mais l'auteur de ce feuilleton, M. A. Méreaux, a entouré ce fait vrai de circonstances complétement erronées, en disant que Reissiger était à Londres lors de la mort de Weber, et que sa valse a été publiée, en cette ville, immédiatement après cet événement (1). Je ne crois donc pas inutile de saisir cette occasion de donner une nouvelle preuve de la non authenticité de *la Dernière pensée* de Weber, en publiant dans *la Gazette musicale* la traduction fidèle de la lettre que le maître de chapelle du roi de Saxe m'a fait l'honneur de m'écrire à ce sujet, il y a quelques années :

(1) Je ne pense pas que Reissiger ait jamais été à Londres. Il quitta Berlin en juillet 1824 pour voyager en France et en Italie, et il retourna dans cette ville à la fin de 1825. En octobre 1826, il alla fonder le Conservatoire de La Haye, puis revint encore à Berlin avant d'aller se fixer à Dresde. Quant à *la Dernière pensée*, elle fut d'abord publiée à *Leipsick*, deux ans *avant* la mort de Weber.

« Dresde, le 9 octobre 1846.

» Monsieur,

» *La Dernière pensée* de Weber, éditée à Mayence, par Schott, et aussi » à Paris, peu de temps après la mort du célèbre Weber, vers la fin de » l'année 1826, n'est autre chose (ainsi que je l'ai plusieurs fois fait con- » naître dans les publications musicales du temps) que l'une des valses » composées par moi, en 1823, et éditées en 1824, par Peters, à Leipsick, » sous le titre de *Douze valses brillantes in-as, op.* 26. L'éditeur Peters a » aussi déclaré ce fait, il y a dix ans, dans les journaux publics, et il en » est résulté que l'on intitule aujourd'hui la valse en question : *Valse de* » *Reissiger*, dite *Dernière pensée de Weber*. Je ne sais comment il s'est fait » que l'on a utilisé de cette manière l'une de mes valses; mais il est certain » que cela a été une spéculation de marchands de musique, et une véri- » table fraude. Mon ami Weber m'avait souvent entendu jouer moi-même » cette valse, en 1823, à Leipsick; je sais aussi qu'elle lui plaisait beau- » coup et qu'il la jouait fort souvent. Je ne sais s'il l'a jouée à Paris, mais » cela est probable. Le fait que mes valses brillantes, op. 26, ont été com- » posées en 1823 et imprimées en 1824, a été constaté par l'éditeur. Je » vendis cet œuvre en même temps que le Trio favori, op. 25, après quoi » je me suis occupé, pendant six mois, à composer les œuvres 27, 28, 29, » 30, 31 et 32, parce que j'avais besoin d'argent pour le voyage en France » et en Italie que j'entrepris dans l'été de 1824. J'eus le bonheur de » vendre en route les cinq derniers numéros à Simrock, à Bonn, au com- » mencement de 1825. L'éditeur Farrenc m'acheta, à Paris, l'op. 33 » (2e trio) que j'avais écrit dans cette ville. Weber mourut en 1826, et je » lui succédai dans son emploi à Dresde. J'entre dans tous ces détails » afin de vous persuader que la valse aimée du public est bien de moi, et » que, voulût-on douter de la véracité de l'éditeur de Leipsick, il est in- » contestable que j'ai vendu les œuvres suivants, en 1824 et 25, à Bonn » et à Paris.

» Je suis content de voir que vous connaissez et aimez mes compositions » musicales, et je vous prie de conserver quelque intérêt pour mes » œuvres, ce dont je vous serai cordialement reconnaissant. Il résulte de » vos plaintes sur le goût dépravé de notre époque, que vous avez l'art » vraiment à cœur, et que vous êtes du petit nombre de ceux qui mépri- » sent les pitoyables tapoteries à la mode. Permettez-moi de vous serrer » la main avec la plus profonde estime, comme à un véritable amateur, » et de vous remercier cordialement pour votre lettre qui m'honore.

» Je suis, avec la considération la plus distinguée, votre tout dévoué,

» C. G. REISSIGER. »

TH. PARMENTIER.

ÉPHÉMÉRIDES MUSICALES.

6 février 1793. Naissance de la célèbre cantatrice, Benedetta Rosamunda PISARONI, à Plaisance.

7 — 1675. Naissance de Maximilien-Théodore FREISLICH, compositeur de musique sacrée, à Immelborn.

8 — 1820. Naissance de la célèbre cantatrice JENNY LIND, à Stockholm.

9 — 1848. Première représentation de *la Nuit de Noël*, de Napoléon-Henri Reber, à l'Opéra-Comique de Paris.

10 — 1770. Naissance du célèbre guitariste Ferdinand CARULLI, à Naples.

11 — 1741. Naissance d'André-Ernest-Modeste GRÉTRY, à Liége.

12 — 1797. Mort d'Antoine DAUVERGNE, à Lyon. Il écrivit la musique des *Troqueurs*, le premier véritable opéra comique français (1753).

THÉODORE PARMENTIER.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui dimanche, par extraordinaire, à l'Académie impériale de musique, *le Juif errant*.

*** *Robert-le-Diable*, donné dimanche dernier, avait attiré la foule. Jamais Gueymard n'avait mieux chanté le rôle principal, qui lui est si favorable. On peut en dire autant de Mme Laborde dans le rôle d'Isabelle. Mlle La Grua dans celui d'Alice et Depassio dans celui de Bertram, ont aussi mérité leur bonne part d'applaudissements.

*** Nous sommes heureux d'annoncer le retour de Mocker à l'Opéra-Comique. L'excellent acteur est chargé d'un rôle important dans un ouvrage nouveau dont Ambroise Thomas a écrit la musique.

*** Hier samedi, le Théâtre-Italien a dû reprendre *Don Giovanni*. C'est

Belletti qui remplissait le rôle principal, d'abord chanté, cette année, par Montemerli.

*** La musique a eu sa large part dans les fêtes célébrées à l'occasion du mariage de S. M. l'Empereur. Ainsi que nous l'avons déjà dit, une cantate de MM. Méry et Auber a été exécutée le samedi soir, sur le théâtre des Tuileries par Roger, Mmes Tedesco, La Grua et des chœurs. L'illustre compositeur, pressé par le temps, n'avait pu écrire pour les vers de M. Méry une musique complétement originale, mais il a fondu avec beaucoup d'art plusieurs motifs tirés de *Lestocq*, de la *Corbeille d'oranges* et de *Marco Spada*. L'orchestre avait d'abord exécuté l'ouverture de *Guillaume Tell*. Le lendemain dimanche, pour la solennité religieuse à Notre-Dame, les morceaux choisis étaient la marche des *Filets de Vulcain*, de Schneitzhoeffer; le *Credo* et l'*O salutaris* de la messe du sacre, de Cherubini; le *Sanctus* d'Adolphe Adam; l'*Urbs beata* et le *Te Deum*, de Lesueur, et enfin le *Domine salvum* que M. Auber avait rajeuni par une orchestration nouvelle. La tribune, placée à l'entrée de l'église, contenait 500 exécutants. L'orchestre était dirigé par MM. Girard et Battu, de l'Opéra; M. Tilmant, de l'Opéra-Comique; les chœurs avaient pour chefs MM. Potier, Dietsch, de Garaudé et Cornette.

*** Dans l'ouvrage intitulé *Chapelle-Musique des rois de France*, par Castil Blaze, on trouve le passage suivant : « La musique de l'Empereur, tous » les services compris, a coûté 350,000 francs en 1812. Les frais de celle » de Charles X n'étaient que de 260,000 francs environ par an. L'ordon- » nance du 13 mars 1830 réduisait à 171,700 francs la dépense du person- » nel de la chapelle-musique; cette nouvelle organisation ne devait être » suivie qu'à mesure qu'il surviendrait des vacances. La dépense de la » musique du roi était bien plus considérable sous le règne de Louis XV, » puisque, après les réformes et les réductions faites en 1761, elle s'éle- » vait encore à 320,000 francs, bien que les artistes de la chapelle fussent » moins nombreux qu'ils ne le sont aujourd'hui. Cette différence provient » de ce que la ville de Versailles offrant beaucoup moins de ressources » aux musiciens que la capitale, il fallait leur donner des appointements » plus considérables. »

*** *La Fille du Régiment* doit être donnée mardi prochain à l'Académie impériale de musique : Mme Bosio chantera le rôle de Marie.

*** Mme Pleyel a donné lundi son premier concert à Londres dans les salons d'Hanover-square avec un immense succès. La foule était grande et l'enthousiasme en proportion. La grande pianiste a joué : 1° un quatuor en *si* mineur, de Mendelssohn, accompagné par Sainton, violon; Clementi, alto; Piatti, violoncelle; 2° illustrations du *Prophète*, *les Patineurs*, de Liszt; 3° sonate en *fa*, œuvre 23, de Beethoven, avec accompagnement de violon, joué par Sainton; 4° sérénade de *Don Pasquale* par Thalberg; tarentelle, de Liszt (*la Danza*, de Rossini). Il y a eu bis pour *les Patineurs* et le scherzo de la sonate de Beethoven. Dans le beau quatuor de Mendelssohn, l'exécution de Mme Pleyel a été prodigieuse. Deux jours après, la célèbre artiste est partie pour une tournée provinciale.

*** L'Alboni et Mme Sontag, qui se trouvent ensemble et sur un pied de rivalité en Amérique, ne se bornent plus à donner des concerts, à se produire comme cantatrices; toutes les deux se sont décidées à monter sur la scène et à jouer l'opéra sur des théâtres de New-York. L'Alboni a déjà chanté dans *Cenerentola* (*Cinderella*) dans *la Fille du Régiment* et dans *la Sonnambula*; Mme Sontag ne s'était encore montrée (le 15 du mois dernier) que dans *la Fille du Régiment*. La première chante au théâtre de Broadway, la seconde à celui de Niblo, et leur double apparition se lie à une véritable révolution, en ce qui touche les représentations d'opéra italien, qui jusqu'alors n'avaient lieu que par souscription et qui maintenant se donnent bureau ouvert. Le *New-York musical Times* approuve hautement l'intelligente détermination des directeurs. En comparant les deux cantatrices dans le rôle de Marie, qu'elles ont chanté toutes les deux, ce journal donne la préférence à l'Alboni sur Mme Sontag, parce qu'il trouve la nature de l'Alboni plus en rapport avec celle du personnage, et parce qu'un vrai soldat n'hésiterait pas entre les deux. C'est une raison comme une autre, mais elle est bien loin d'être décisive pour nous.

*** On donnait encore la semaine dernière à l'Opéra le premier acte de *la Péri*, ce charmant ballet dont Burgmuller a écrit la musique. A propos de cette œuvre si goûtée des connaisseurs et du public, voici un passage extrait des *Soirées de l'orchestre*, de Berlioz : « Pardon, messieurs, » laissez-moi m'interrompre un instant. Ce récit m'oppresse, m'humilie, » éveille en moi des tristesses... D'ailleurs, écoutez ce délicieux air de » danse qui se trouve égaré dans le fatras de votre ballet italien. — Oh! » oh! à nous, disent les violons en saisissant leurs instruments, il faut » jouer cela en maîtres : c'est magistral. Et tout l'orchestre, en effet, » exécute avec un ensemble, une expression, une délicatesse de nuances » irréprochables, cet admirable andante où respire la voluptueuse poésie » des féeries de l'Orient. A peine est-il fini que la plupart des musiciens » se hâtent de quitter leurs pupitres, laissant deux violons, une basse, » les trombones et la grosse caisse fonctionner seuls pour le reste du bal- » let. — Nous avions bien remarqué ce morceau, dit Winter, et nous » comptions le jouer avec amour; c'est vous qui avez failli nous le faire » manquer. — Mais d'où sort-il? de qui est-il? où l'avez-vous connu? » me dit Corsino. — Il sort de Paris : je l'ai entendu dans le ballet de *la* » *Péri*, dont la musique fut écrite par un artiste allemand d'un mérite » égal à sa modestie et qui se nomme Burgmuller. — C'est bien beau! — » C'est d'une langueur divine! — Cela fait rêver des houris de Mahomet! » — Cette musique, messieurs, est celle de l'entrée de *la Péri*. Si vous » l'entendiez avec la mise en scène pour laquelle l'auteur l'écrivit, vous » l'admireriez plus encore. C'est tout simplement un chef-d'œuvre. Les « musiciens, sans s'être entendus pour cela, s'approchent de leurs pupi- » tres et écrivent au crayon sur la page des parties d'orchestre où se » trouve l'andante, le nom de Burgmuller. »

*** *Le Farfadet*, d'Adolphe Adam, se monte en se moment avec un grand soin au théâtre de Genève.

*** La nouvelle partition écrite par Adolphe Adam sur *le Sourd ou l'Auberge pleine* vient d'être achetée par l'éditeur Sylvain Saint-Etienne, successeur de Boïeldieu, et ya bientôt être publiée.

*** Un service funèbre en l'honneur de Vincenzo Gioberti a été célébré le 22 du mois dernier à Turin, dans l'église paroissiale del Carmine. Pour cette cérémonie, qui avait appelé une foule immense, on avait choisi la belle messe composée par l'illustre Cherubini, alors âgé de soixante-dix-sept ans, et qu'il destinait, comme on sait, à ses propres funérailles. Cette œuvre sublime, à l'exécution de laquelle concouraient cent trente chanteurs et environ quatre-vingts instrumentistes, n'avait jamais été écoutée dans un silence plus religieux, témoignage d'une impression profonde. Les noms de Cherubini et de Gioberti se confondaient dans toutes les pensées, et tous les yeux se portaient sur la petite-fille du compositeur, Mme Rosellini, présente à ce triomphe posthume. Après la messe, on se pressait autour d'elle pour la féliciter. C'est l'habile maestro Rossi qui avait dirigé l'exécution du chef-d'œuvre.

*** Ferdinand Hiller, le pianiste classique, donnera sa seconde séance musicale jeudi prochain à la salle Pleyel; nous doutons que son succès soit plus grand qu'à son premier concert, où le public l'a applaudi sans discontinuer. Voici le programme des morceaux qu'il jouera : huit mesures variées et une sonate inédite de sa composition, fantaisie chromatique de Bach, gigue et gavote du même auteur, grande sonate, œuvre 109, en *mi*, de Beethoven; improvisation sur des motifs donnés.

*** Albert Sowinski est de retour à Paris. A son passage à Orléans, il a fait exécuter au concert de l'Institut musical son ouverture de *Mazeppa* à grand orchestre, qui a été dite avec beaucoup d'ensemble, sous la direction de M. de Resseville. Nous apprenons avec plaisir que M. Sowinski se propose de donner un concert à Paris, le 10 mars, salle Herz. C'est une bonne fortune pour les amateurs de piano que d'entendre l'éminent pianiste-compositeur qui sera secondé par Mme Gaveaux-Sabatier, MM. Jules Lefort et Lamazou, pour la partie instrumentale, par MM. Léon Lecieux et Lebouc, et par la Société chorale de Galin-Paris-Chevé.

*** Voici le programme de la soirée musicale que Vieuxtemps donnera jeudi 19 février, à huit heures du soir, dans la salle Herz, avec le concours de M. Ascher, Mme E. Grisi et Mlle Bronner. — *Première partie* : 1. Sonate (*Trille du Diable*), de Tartini, composée en 1720, exécutée par Vieuxtemps. — 2. *Ave Maria*, de Schubert, chanté par Mlle Bronner. — 3. Fantaisie sur *Lucrèce Borgia*, par M. Ascher. — 4. *L'Incontro* (romanza), de Brambilla, chantée par Mme E. Grisi. — 5. Fantaisie sur *I Lombardi*, composée et exécutée par Vieuxtemps. — *Deuxième partie* : 1. (*a*) *Solovey* (*le Rossignol*), chanson russe, de Vieuxtemps; (*b*) *Mouvement perpétuel*, de Paganini, exécuté par Vieuxtemps. — 2. Air de *l'Italiana in Algieri*, de Rossini, chanté par Mme E. Grisi. — 3. (*a*) *Marche bohême*; (*b*) *Danse espagnole*, par M. Ascher. — 4 Air des *Puritains* (*qui la voce*), de Bellini, chanté par Mlle Bronner. — 5. *Yankee Doodle* (Souvenirs d'Amérique), de Vieuxtemps.

*** La prochaine fête musicale rhénane qui aura lieu à Dusseldorf sera dirigée par M. Ferd. Hiller, conjointement avec M. Schumann. On y exécutera le grand oratorio de *la Passion* de Bach, une ouverture de Mendelssohn, un psaume de Hiller, une cantate de Schumann et la neuvième symphonie (avec chœurs) de Beethoven.

*** Le célèbre flûtiste Krakamp, dont Paris a pu apprécier le talent il y a quelques années, nous est revenu tout récemment.

*** Le bal au profit de l'Association des artistes dramatiques a eu lieu samedi à l'Opéra-Comique. La Commission avait fait décorer la salle avec un goût parfait; la lumière, les tentures, les fleurs avaient été prodiguées avec profusion, et la salle ainsi que le foyer avaient un aspect féerique. Les plus illustres et les plus charmantes actrices de Paris étaient à cette fête, où nous avons remarqué Mmes Ugalde, Cerrito, Page, Rachel, Bertin, Doche, Dameron, Ozy, Luther, Lemercier, Marquet, Meillet, Thérie, Bosio, Révilly. Jamais le bal des artistes n'avait été aussi brillant et n'avait attiré autant de monde et surtout autant de jolies femmes. La recette a été magnifique; c'est d'un excellent présage pour l'année prochaine.

*** Mlle Clauss, l'éminente et charmante pianiste, donnera un concert dans le palais Bonne-Nouvelle, le samedi 19 février 1853, à 8 heures du soir. Le programme est ainsi composé. — *Première partie* : 1. Trio pour piano, violon et violoncelle, de Schubert. — 2. *l'Incontro*, de Brambilla, romance chantée par Mme E. Grisi. — 3. Air chanté par M. ***. — 4. (*a*) Gavotte et musette en *ré* majeur, de Bach; (*b*) variations, de Hændel; (*c*) presto scherzando, de Mendelssohn, exécutés par Mlle Clauss. — *Deuxième partie* : 5. Air chanté par M. ***. — 6. Grande sonate en *fa* mineur, de Beethoven, (*a*) allegro, (*b*) andante, (*c*) final, exécutés par Mlle Clauss. — 7. Air de *l'Italiana in Algieri*, de Rossini, chanté par Mme E. Grisi. — 8. Prélude et fugue, de Bach; sonate, de Scarlati, par Mlle Clauss.

*** Waldteufel vient encore de faire ses preuves comme chef d'orchestre et comme exécutant, au grand bal donné par Mme la comtesse de Persigny, dans son magnifique hôtel. Le charme entraînant et varié de son

répertoire n'était pas un des moindres attraits de cette brillante soirée.

*** *Le Courrier de Barcelone* publie l'avis suivant : « Tous les amants » qui voudront faire la cour à leurs maîtresses peuvent s'adresser au con- » cierge de théâtre principal, qui leur procurera un orchestre de qua- » torze musiciens, qui, moyennant 20 réaux (5 fr.), donneront des séré- » nades aux portes des maisons qui leur seront désignées. »

*** Mlle Wilhelmine Belin de Launay vient de donner chez elle une charmante soirée musicale, dans laquelle elle a fait entendre, avec un talent remarquable, plusieurs morceaux de maîtres anciens et modernes, entre autres la *Villanelle* et l'air de *Grâce* de Prudent, dont elle s'honore d'être l'élève. Mlle Wilhelmine Belin de Launay donnera un concert public, le mercredi, 2 mars, à 8 heures du soir, dans la salle des concerts du palais Bonne-Nouvelle. Nous en ferons connaître bientôt le programme.

*** Wallerstein, le célèbre compositeur de musique dansante, vient d'arriver à Paris.

*** Dans une brillante matinée musicale à laquelle s'est empressé de se rendre un nombreux auditoire d'élite, Mme Polmartin, l'habile pianiste et l'excellent professeur, a fait entendre avec beaucoup de succès deux charmantes études de sa composition, intitulées *l'Adieu des hirondelles*, *la Voix du barde* et une splendide fantaisie de concert sur les principaux motifs de l'*Orphée* de Gluck. Ces trois morceaux, vivement applaudis, font le plus grand honneur à la plume de Mme Polmartin, qui cumule ainsi le triple mérite de professeur, de virtuose et de compositeur. Dans la même séance, M. Bessems a dit sur l'alto l'*Ave Maria* et *la Sérénade* de Schubert, avec un goût parfait et un véritable sentiment d'artiste.

*** M. Prosper Saint-d'Arod, le jeune et savant maître de chapelle honoraire de S. M. le roi de Piémont, doit arriver très-prochainement à Paris pour faire entendre quelques productions nouvelles et des fragments de la grande partition d'un *Te Deum* impérial qu'il a composé l'année dernière, et que l'on dit être une œuvre des plus remarquables. M. Saint-d'Arod, qui a organisé dans quelques grandes villes des départements les plus solennelles exécutions de musique religieuse, tant au profit des pauvres qu'en faveur de l'association des musiciens, résidait depuis quelques années à Lyon, où il occupe un rang éminent, soit comme compositeur, soit par les articles de critique qu'il publie dans le journal le *Courrier de Lyon*.

*** M. Emile Norblin, l'excellent violoncelliste, annonce une soirée des plus brillantes pour le samedi 12 février, salle Pleyel, avec le concours de Mlle Nau; MM. Dorus, Brisson, Chaudesaigues et Alfred Mutel.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Limoges*, 29 janvier. — Le premier concert d'Emile Prudent a dépassé toutes les bornes du succès, de l'enthousiasme; jamais la salle de la Société philharmonique n'avait réuni une plus nombreuse et plus brillante société; jamais ce local n'avait paru si étroit; l'orchestre même a été envahi. L'*adagio* du concerto, l'air de *Grâce* et surtout la *Danse des Fées*, qui a été bissée, ont produit un effet immense et indescriptible. Léopold Amat est venu chanter, avec sa voix sympathique sa villanelle *la Feuille et le Serment*, qui ne figurait pas sur le programme, et, enfin, Emile Prudent a terminé cette soirée, qui marquera parmi toutes, en exécutant au milieu de frénétiques applaudissements *le Retour des bergers*, composition inédite, chef-d'œuvre pastoral de musique descriptive. — Lundi prochain, second concert au théâtre, où tout promet la même affluence. Mercredi, Emile Prudent donnera à Poitiers un concert unique, et reviendra ensuite à Paris, après le plus rapide et le plus brillant voyage : vingt-deux concerts en sept semaines, et avec quel succès !

*** *Caen*, 31 janvier. — L'événement le plus important de la quinzaine a été la reprise de *la Fée aux roses*. Ce charmant ouvrage est monté ici avec un luxe inouï de costume et de décorations.

*** *Strasbourg*. — Géraldy est venu donner un concert, dimanche dernier, dans le foyer du théâtre, et nous pourrions nous borner à dire qu'il est, comme lors de sa première visite dans cette ville, le modèle du *chanteur de salon*. Méthode admirable, goût parfait, diction élégante, sensibilité exquise, toutes ces rares qualités, jointes à un instrument sympathique, font de cet artiste un type à part. En effet, il sait vous associer à toutes ses émotions : quand il chante l'air de *la Paresse*, on sent involontairement sa paupière s'appesantir; dans *le Pélerin de Saint-Just*, c'est un empereur qui commande; sa voix prend une ampleur extraordinaire, et ses roulades respirent une fierté peu commune; puis, dans l'air de *Figaro*, nous nous laissons entraîner par cette verve, cette volubilité inimaginable. Ces trois grands morceaux ont été entrecoupés par des mélodies, des chansonnettes, des romances, car le répertoire de M. Géraldy est inépuisable. Citons dans le nombre l'*Ave Maria*, *le Vieux caporal*, *la Visite du bonheur*, *l'Échange*. M. Schwœderlé et sa jeune sœur, MM. Hauser et Anschutz ont brillamment secondé le bénéficiaire, que réclamaient Colmar et Mulhouse.

*** *Besançon*. — Dimanche dernier, pour la dernière fois, nous avons applaudi notre compatriote, M. Ernest Bertrand. Ce jeune violoniste, dont la renommée n'a pas encore beaucoup fait retentir le nom, joint à une exécution tour à tour suave et passionnée le grandiose de l'école sévère. Ses compositions, riches en inspirations de tous genres, sont à la fois originales et gracieuses. M. Bertrand est un talent fait, qui doit prendre rang parmi les grands artistes. Il doit se rendre sous peu à Paris.

*** *Bordeaux*. — Le passage de Vieuxtemps laissera des souvenirs. A son concert donné au Cercle philharmonique il avait deux auxiliaires distingués, Emile Forgues et Mlle Sarah Danhauser. Cette jeune cantatrice, à la voix fraîche, étendue, brillante et souple, à l'excellente méthode, a dit avec beaucoup d'expression le grand air de *Charles VI* et un charmant noël d'Adolphe Adam. Des bravos unanimes l'ont accueillie après chacun de ces morceaux. L'orchestre et les chœurs, sous l'habile direction de M. Cuvreau, ont supérieurement rendu l'ouverture de *Zampa* et la prière de *Moïse*.

*** *Nancy*, 29 janvier. — *La Fée aux Roses* a été pour l'administration une des reprises les plus heureuses, sans compter que le public a été enchanté de renouveler connaissance avec cette riche partition d'Halévy, qui a fait les délices d'un hiver sous l'avant-dernière direction.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Berlin*, 30 janvier. — Teresa Milanollo en est à son quatrième concert, qui sera sans doute suivi de plusieurs autres, car le succès de cette charmante artiste va croissant à chaque soirée. A la quatrième, la salle était comble. — L'intendant général des théâtres royaux, M. de Hulsen, a reçu de l'empereur d'Autriche l'ordre de la Couronne-de-Fer. M. Charles Formes a terminé ses représentations par le rôle de Max, dans *Freischütz*. — Le *Messie*, de Haendel, a été exécuté à l'Académie de chant.

*** *Dessau*. — Le maître de chapelle, M. Frédéric Schneider, a célébré le 3 janvier le 67e anniversaire de sa naissance. A cette occasion, les réunion de chant, la chapelle ducale, les artistes du théâtre, ont organisé un cortége aux flambeaux sous ses croisées; M. Kruger a remis au vénérable doyen des compositeurs allemands un bâton de chef d'orchestre en argent. On doit à M. Schneider : 1° 105 ouvrages sur la musique; nous citerons : *Eléments de composition*, *Exercices élémentaires de chant et de piano*, *Introduction à la musique*, *Manuel de l'organiste*; 2° 23 symphonies, 60 sonates, 20 ouvertures, 16 oratorios, 15 messes, 28 hymnes, cantates et psaumes, 609 lieders; 3° 7 opéras, entre autre la partition de *Claudine de Villabelle*, dont les paroles sont de Gœthe.

*** *Magdebourg*. — Enfin *le Prophète* a fait son apparition parmi nous. C'est une œuvre grande et sublime qui émeut profondément. Mlle Diehl (Fidès), Mlle Subert (Berthe) et M. Rademacher (le Prophète) ont surpassé notre attente; inutile d'ajouter que ce magnifique ouvrage a été accueilli avec enthousiasme.

*** *Nice*, 28 janvier. — Nous venons d'avoir une rare bonne fortune. Ernst et Haumann, les deux célèbres violonistes, ont séjourné ensemble dans nos murs, et se sont fait entendre l'un et l'autre, à huit jours d'intervalle, dans la jolie salle de l'hôtel d'York. C'est Haumann qui a commencé devant un auditoire aussi nombreux que distingué. Il a exécuté avec son talent habituel sa fantaisie sur *Guido* et deux autres morceaux de sa composition, suivis du *Carnaval de Venise*. On l'a applaudi, rappelé avec enthousiasme. Mme Haumann tenait le piano d'une façon très-remarquable, et les bravos unanimes de l'assemblée ne lui ont pas fait défaut. Ernst a donné son concert devant une assemblée qui n'était pas moins brillante. L'éminent artiste a également joué trois morceaux de sa composition, suivis aussi du *Carnaval*. A son tour, il a charmé, ravi, étonné ses auditeurs par la franchise et la verve de son admirable exécution : aussi a-t-il été applaudi, rappelé chaque fois qu'il a paru. Son triomphe a été complet. Haumann a donné un second concert au profit de l'œuvre de la Providence avec le concours des meilleurs amateurs du pays, et il s'y est réellement surpassé. Les amateurs et les dames qui ont participé à cette bonne œuvre en chantant dans les chœurs, ne méritent que des éloges. — Notre théâtre est exploité depuis le mois de septembre par une troupe mixte d'opéra italien et de vaudeville français, sous la direction de M. Poppa-Montano. Je ne vous parlerai point du vaudeville, quoiqu'il fasse bravement son devoir; je vous entretiendrai seulement de l'opéra, composé d'artistes de deuxième et troisième ordre, et qui sont en général si zélés, si actifs, qu'en moins de cinq mois il nous ont donné : *I Puritani*, *l'Elisire d'amore*, *Maria di Rohan*, *Il Pirata*, *Lucia di Lammermoor*, *Don Pasquale*, *la Sonnambula*, *Il Giuramenta*, *I Capuletti e Montecchi*, et enfin *Luisa Miller*, ce qui fait en totalité dix opéras, sans compter ceux qui sont à l'étude, et parmi lesquels figure *Il Barbiere di Siviglia*, qu'on nous jouera la semaine prochaine. Quoique notre troupe ne soit pas de première force, on y remarque quelques artistes de mérite. Nos deux prima donna sont très-bien; l'une Mlle Landi, a chauté avec succès sur le grand théâtre de Bordeaux, sa ville natale; l'autre, Mlle Morra, manque d'expérience, mais elle a une jolie voix. Nous avons un excellent baryton, M. Ghirlanzoni. Par malheur, nos trois ténors laissent beaucoup à désirer. L'un M. Landi, a une excellente méthode, mais il manque de voix; l'autre, M. Perez, a une magnifique voix, mais il manque de méthode; quant au troisième, M. Buzzi, c'est différent, celui-là n'a ni voix ni méthode; en revanche, il a beaucoup de zèle, et il fait tout son possible pour contenter le public. J'en dirai autant de nos deux basses, MM. Mur-

chisio et Paltrinieri. Si vous ajoutez à tous ces artistes le nom de notre contralto, Mme Pozzi, qui n'est pas sans mérite, quoique sa voix soit très-voilée, vous connaîtrez aussi bien que moi le personnel de notre troupe lyrique.

*** *Rome*, 22 janvier. — *Il Trovatore* (le Troubadour), opéra nouveau de Verdi, vient d'être représenté en cette ville. Il va sans dire que le succès en a été grand, malgré la peur de quelques artistes, qui, le premier jour, ont failli à leur tâche, et malgré l'atrocité du dénouement qui a nui à l'effet de la musique. Néanmoins, le second jour surtout, les bravos ont été chaleureux, et les rappels multipliés. Le maestro a dû reparaître à plusieurs reprises. Une correspondance publiée par la *Gazetta musicale* de Milan se termine ainsi : « La musique est digne en tout de Verdi. » Boucardé, la Penco et la Goggi (qui joue la bohémienne) ont chanté » avec un talent très-remarquable. Le rôle de la bohémienne est traité par » Verdi magistralement, et avec cette philosophie, cette originalité, cette » puissance de mélodie et d'harmonie qui le distinguent. L'ouvrage » manque de morceaux concertants (*pezzi concertati*), mais il est très-» riche en chants dramatiques, dont, en trois ou quatre endroits, la beauté » soulève l'enthousiasme. »

*** *Barcelone*, 14 janvier. — Mlle Julienne Dejean, qui a marqué son passage à l'Opéra de Paris, continue d'obtenir ici des succès tout à fait hors ligne dans *la Favorite*, *Norma*, *Il Giuramento*. Sa popularité est telle, que dernièrement, dans une promenade au port, en visitant la corvette américaine commandée par M. Golsborough, elle a été reconnue et saluée par tout l'équipage d'une ovation improvisée.

*** *San-Francisco*. — La Californie est un véritable paradis pour les enfants du Céleste-Empire. Une Société chinoise a ouvert ici un théâtre qui attire la foule. L'orchestre se compose de douze musiciens qui, pendant les entr'actes, fument dans leurs longues pipes.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

NOUVEAU JOURNAL D'ORGUE

A l'usage des organistes du culte catholique, adopté par et pour les Conservatoires de Paris et de Bruxelles, et publié par M. Lemmens, professeur d'orgue au Conservatoire de Bruxelles. Les deux premières années contiennent 222 pages de musique, grand format, avec les explications sur le doigté spécial de l'orgue, sur l'accompagnement du plain-chant et une école complète de la pédale. On les recevra *franco* à domicile au prix de 25 fr. 50. — Ecrire à M. Lemmens à Bruxelles, ou à M. A. Cavaillé-Coll fils, facteur d'orgues, rue de Larochefoucault, 66, à Paris, et à MM. Brandus et Cie, rue Richelieu, 103. (Affranchir.)

Publiés cette semaine chez BRANDUS et Cie, éditeurs, 103, rue Richelieu.

IL CANTO DEL TRAPPISTA

Mélodie pour voix de basse, paroles italiennes de Salvatore Marchesi musique de

GIACOMO MEYERBEER

Prix : 4 fr. 50.

FANTAISIE-GALOP
Précédée d'un ADAGIO pour le violon, avec accompagnement de piano,
PAR
E. DE CESSOLE
Prix : 9 fr.

POLKA DES GUIDES
Pour le piano, avec solo de cornet à pistons, par
ARBAN
Prix : 4 fr. 50 c.

PARTANT POUR LA SYRIE
Varié pour le piano, par
HUMMEL
Prix : 5 fr.

SIX TABLEAUX DU *PROPHÈTE* DE MEYERBEER
Pour le piano, par
FERDINAND BEYER,
Six suites, prix de chaque, 6 fr.

Ouverture du JUIF ERRANT à grand orchestre
DE F. HALÉVY.

Prix : 20 fr. — En partition : 18 fr.

PUBLICATIONS NOUVELLES
Chez SYLVAIN SAINT-ÉTIENNE, éditeur, successeur de BOIELDIEU,
Rue Vivienne, 53.

LA PROMENADE SUR L'EAU, barcarolle-nocturne pour le piano, par CHARLES JOHN . . . . . 5 »
Andante en *la* bémol pour le piano, par FÉLICIEN DAVID (extrait de sa symphonie en *ut* mineur). . . . . 6 »
LE PÈRE TOM, quadrille pour le piano, par H. MARX 4 50
MYSOLIA, schottisch pour le piano, par A. TALEXY. . . . . 5 »
Op. 95. UN CARNAVAL DE PLUS, variations-caprice par FUMAGALLI 9 »
RITA, élégie, par FUMAGALLI . . . . . 6 »
TOM OU CHANT DES NOIRS, par PIERRE DUPONT 2 50
GRONDE, OCÉAN! méditation pour voix de basse, par FÉLICIEN DAVID 6 »
CRI DE CHARITÉ, mélodie pour voix de basse, par FÉLICIEN DAVID 3 »
LE CARNAVAL DE PARIS, quadrille pour le piano, par N. LOUIS 4 50
Trois valses brillantes pour le piano, par N. LOUIS. . . . . 5 »
Trois polkas élégantes pour le piano, par N. LOUIS. . . . . 5 »
Trois airs de danse, par N. LOUIS . . . . . 5 »
LE PALMIER, polka des magots, par FUMAGALLI. 6 50
SOUVENIR DE VOYAGE. — LE POSTILLON IMPROMPTU, galop, par FUMAGALLI . . . . . 6 »

POUR PARAITRE VERS LA FIN DE FÉVRIER,

LE SOURD

Opéra comique en trois actes, paroles de **MM. DE LEUVEN** et **F. LANGLÉ**, musique de

AD. ADAM

Membre de l'Institut.

Airs de chant détachés. — Partition pour piano et chant. — Grande partition et parties d'orchestre. — Un quadrille de Marx.

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

20e Année. | No 7. | 13 février 1853.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Gouet.
Genève, et pour toute la Suisse. Chez M. Ed. de la Flechière, 191, rue du Terraillet.
Bruxelles. Dotrie Tomson, 15, rue des Dominicains.
Londres. S'adresser à M. Davison (Wessel et Cie), 229, Regent street.
St.-Pétersbourg. Maison Brandus, perspective Nevski.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Théorie de la musique, études sur l'origine du système musical, premier Mémoire de M. Barbereau (2e et dernier article), par **Fétis** père. — Auditions musicales, derniers quatuors de Beethoven, concert de M. et Mme Léopold Dancla, Ferdinand Hiller, Vieuxtemps, par **Henri Blanchard.** — Littérature musicale, *les Soirées de l'orchestre*, d'Hector Berlioz, par **Paul Smith.** — Ephémérides. — Nouvelles et annonces.

THÉORIE DE LA MUSIQUE.

ÉTUDES SUR L'ORIGINE DU SYSTÈME MUSICAL.

PREMIER MÉMOIRE PAR M. BARBEREAU.

(2e et dernier article) (1).

Dès qu'il est entré dans la voie des découvertes, M. Barbereau ne s'arrête plus. A la vérité, il lui arrive souvent de découvrir ce qui était dès longtemps connu avant qu'il le trouvât : le hasard le sert merveilleusement à cet égard. Ainsi il comprend qu'il ne peut rien faire pour la tonalité avec la division d'une corde tonique par la progression arithmétique 1, 2, 3, 4, etc., base des calculs de la plupart des géomètres qui se sont fourvoyés dans la théorie de la musique ; il lui substitue donc une corde dominante, dont la division, fondée sur la même progression, lui donne l'harmonie de la neuvième de dominante

sol, *si*, *ré*, *fa*, *la*,

dont on tire l'accord parfait majeur *sol*, *si*, *ré*, l'accord parfait mineur *ré*, *fa*, *la*, l'accord de tierce mineure et quinte *si*, *ré*, *fa*, l'accord de septième dominante *sol*, *si*, *ré*, *fa*, et enfin l'accord de septième de sensible *si*, *ré*, *fa*, *la*. Par hasard il se trouve que le 11 floréal an IXe d'une ancienne république, Catel a fait adopter une théorie fondée sur cette donnée par l'assemblée générale des professeurs du Conservatoire de musique de Paris, qui ne se doutait guère de ce qu'elle adoptait. « Prenez la moitié d'une corde que j'appelle *sol*, dit Catel, et vous » aurez son octave ; prenez-en le tiers, il donnera un *ré* à la douzième » (ou double quinte) du son de la corde totale : le quart fera entendre un *sol* à la double octave ; le cinquième, un *si* à la dix-septième ; le sixième, un *ré*, octave du tiers ; le septième, un *fa* à la » vingt et unième ; le huitième, un *sol* à la triple octave ; le neuvième, » un *la* à la vingt-troisième. » Parbleu, prenez-en ce qui vous sera nécessaire, et vous aurez telle harmonie que ce soit ; puis, vous pourrez dire hardiment comme Catel : *Il n'existe en harmonie qu'un seul accord qui contient tous les autres.*

Par hasard encore, quarante-six ans avant que M. Barbereau découvrît ce qu'il pouvait tirer de l'harmonie de la corde *sol* ou dominante du ton modèle d'*ut*, M. de Momigny, inventeur de *la seule vraie théorie de la musique*, imitant Catel, se saisissait aussi de cette bienheureuse corde *sol*, et, plus hardi que son prédécesseur, en tirait toute la gamme, car ce bon M. de Momigny ne faisait pas les choses à demi. « Ce n'est pas le système musical, dit-il, qui est soumis à la volonté de » l'homme, c'est l'homme lui-même qui lui est asservi par l'organisation de son oreille, laquelle se trouve en rapport avec le type de la » musique. J'appelle *type musical* ce que Rameau a appelé *corps sonore*, » ou la génération des sons différents produits par une seule corde » d'instrument (1). » Cela posé, M. de Momigny saisit le *type du système musical*, qui n'est autre chose que la corde *sol* ; il en prend le tiers, le cinquième, le septième, le neuvième, le onzième et le treizième, qui lui donnent, en les concentrant, *si*, *ré*, *fa*, *la*, *ut*, *mi*, c'est-à-dire les sept notes de la gamme diatonique, y compris celle de la corde entière. A la bonne heure ! voilà qui va droit au fait sans tergiverser ! M. Barbereau désirait savoir pourquoi les tons et les demi-tons sont inégalement disposés dans la gamme : il le sait maintenant. Une corde, son tiers, son cinquième, son septième, le neuvième, le onzième, le treizième ; avec cela une oreille organisée dans ce système, et le tour est fait. Il n'en coûte pas plus de travail pour faire toute la musique au moyen de cette recette, que pour faire de l'eau de Cologne avec certains ingrédients. Et remarquez l'immense avantage qu'a le *type musical* de M. de Momigny sur la série de M. Barbereau ; car celle-ci ne peut aboutir qu'à l'échelle chromatique, tandis que l'autre a de prime abord et tout ensemble la gamme, c'est-à-dire le principe mélodique et toute l'harmonie de l'unité tonale, c'est-à-dire l'accord parfait de la tonique, *ut*, *mi*, *sol* ; celui de la dominante, *sol*, *si*, *ré* ; l'accord parfait du quatrième degré, *fa*, *la*, *ut* ; l'accord parfait mineur, *la*, *ut*, *mi* ; l'accord de tierce et quinte mineure, *si*, *ré*, *fa* ; l'accord de septième dominante, *sol*, *si*, *ré*, *fa* ; celui de septième de sensible, *si*, *ré*, *fa*, *la* ; l'accord de septième mineure du second degré, *ré*, *fa*, *la*, *ut*, et celui de septième majeure, *fa*, *la*, *ut*, *mi* ; l'accord de neuvième majeure, *sol*, *si*, *ré*, *fa*, *la* ; l'accord de quarte et quinte, *sol*, *ut*, *ré* ; celui de quarte, quinte, septième et neuvième, *sol*, *ré*, *fa*, *la*, *ut* ; celui de quarte, septième et neuvième, *sol*, *fa*, *la*, *ut*, *mi*, etc., etc.

A la vérité, l'oreille pourrait protester contre une partie de ces harmonies, sous prétexte qu'elles contiennent beaucoup de dissonances qui la blessent, lorsqu'elles ne sont pas préparées ; mais M. de Momigny lui répondrait : « Tout beau, ma mie ! de quoi vous mêlez-vous ? » Sachez que *le système musical* n'est pas fait pour se soumettre à vos

(1) Voir le n° 4.

(1) *Cours complet d'harmonie et de composition, d'après une théorie neuve et générale de la musique.* (Paris, 1806, 3 vol. in-8°), tome 1er, chap. II, p. 9 et suiv.

» délicatesses, et que c'est vous qui devez vous accommoder à sa manière » d'être, car il est donné par la nature. Tant pis pour vous si votre or- » ganisation est assez mal faite pour que vous n'y trouviez pas de » plaisir. » Voilà comme parlerait *la seule vraie théorie de la musique.*

M. Barbereau ne va pas jusqu'à ce despotisme : il a des égards pour l'oreille, qui, de son côté, montre de l'indulgence pour ses petits écarts. Plus timide que M. de Momigny, il s'en tient au seul accord de Catel, *sol, si, ré, fa, la*, ajoutant seulement, comme à la dérobée, *qu'on pourrait y joindre d'autres dissonances.* Cette harmonie était nécessaire à l'auteur du mémoire que j'examine, pour le *principe d'attraction*, dont je parlerai tout à l'heure ; mais on voit que sa découverte est en retard d'un demi-siècle. Ce qui apprétient à M. Barbereau, c'est la volonté d'établir l'identité des résultats de la progression 1, 2, 3, 4, etc., par laquelle il croit qu'on obtient l'accord *sol, si, ré, fa, la*, avec sa chère progression triple : ce qui, malheureusement, est une grosse erreur. La progression 1, 2, 3, 4, etc., basée sur des longueurs de cordes, ou, ce qui est la même chose, sur des nombres de vibrations correspondant à ces longueurs, ne coïncide avec la progression que jusqu'à son quatrième terme, c'est-à-dire jusqu'aux proportions de l'octave, de la quinte et de la quarte. A l'égard de la tierce majeure qui naît de cette progression, et dont le rapport est 5/4, et de la sixte majeure, donnée par le treizième de la corde, et dont l'expression numérique est 6/5, ce sont des intervalles qui appartiennent au chant des églises grecque et romaine, mais qui sont étrangers à la constitution de la tonalité moderne. Les différences qui existent entre ces tierces, ces sixtes et les nôtres, différences inaperçues par les théoriciens géomètres, sont causes de toutes les vaines disputes qui se sont élevées entre les calculateurs et les musiciens. La tierce majeure de la tonalité du chant ecclésiastique est constituée par un ton majeur (comme *ut-ré*), dans le rapport de 9/8, suivi d'un ton mineur (*ré-mi*), dont le rapport est 10/9 ; tandis que notre tierce majeure est composée de deux tons égaux, représentés chacun par le rapport numérique de 9/8. Il résulte de là que notre tierce majeure est plus forte que celle de l'ancienne tonalité ; d'où il suit que la distance de la tierce majeure de celle-ci à la quarte est un demi-ton majeur, dans le rapport de 16/15 ; tandis que l'intervalle de notre tierce majeure à la même quarte est un demi-ton mineur, dont l'exposition numérique est 25/24, ou plus exactement 256/243. C'est le *Limma* des pythagoriciens (1). Nos demi-tons *mi-fa* et *si-ut* sont donc des demi-tons mineurs, d'où il suit qu'ils ne sont point semblables à ceux que produit la division d'une corde par la progression arithmétique 1, 2, 3, 4, 5, 6, etc. Il est donc évident que Catel, M. de Momigny et M. Barbereau se sont trompés lorsqu'ils ont cru que cette progression est applicable à une corde prise comme dominante de notre tonalité, et que ce dernier est tombé dans une erreur plus grave encore, lorsqu'il a imaginé une identité impossible entre cette progression, faussement appliquée, et le résultat de la progression triple ; en sorte que son système croule par la base.

J'ai dit que M. Barbereau a eu besoin de faire coïncider l'harmonie *sol, si, ré, fa, la*, avec la progression triple, considérée par lui comme le principe de la gamme et de l'échelle chromatique, parce que dans cette harmonie réside l'attraction des deux demi-tons de la gamme, laquelle caractérise notre tonalité. Telle est la loi de la tonalité que M. Barbereau a découverte depuis quelques années, suivant M. le comte Durutte d'Ypres. Or, l'attraction ne peut exister dans l'harmonie dont il s'agit qu'autant que les demi-tons *mi-fa* et *si-ut* sont mineurs ; ce qui oblige à repousser la théorie des mathématiciens qui les fait majeurs. Aussi, M. Barbereau s'élève-t-il contre cette erreur et veut-il que les demi-tons soient mineurs. C'est encore là une de ses découvertes. Enfin, M. Barbereau découvre aussi le principe des attractions chromatiques et enharmoniques, dans les agrégations diverses de tendances opposées, et en développe très-longuement les conséquences. J'avoue que j'ai éprouvé quelque étonnement d'apprendre que M. Barbereau a découvert tout cela. Je croyais me rappeler que, frappé du silence de tous les écrivains qui ont traité de la musique, soit dans son histoire, soit dans sa théorie, à l'égard de la tonalité ; plus étonné encore que le P. Martini, ni Burney, ni Hawkins, ni Forkel, ni Mattheson, ni Fox, ni Rameau, ni Marpurg, personne enfin, n'eût indiqué ce qui sépare l'ancienne tonalité des huit tons de l'église, traitée par tous les compositeurs jusqu'à la fin du XVIe siècle, de la tonalité moderne dont on voit les commencements se développer dès les premières années du XVIIe, je me suis attaché à faire voir dans mon *Traité du contrepoint et de la fugue*, dont la première édition a paru en 1824, que la tonalité moderne a son principe dans l'harmonie dissonante naturelle, c'est-à-dire dans celle qui, en vertu de notre organisation, est admise par notre sentiment sans préparation, et pour la première fois, je croyais avoir fait connaître ce fait historique, jusqu'alors inconnu, que Monteverde, guidé par son instinct, était l'auteur de

(1) J'évite autant que je le puis le langage des mathématiciens, afin d'être compris par tout le monde ; mais il est presque impossible de bien expliquer le principe de la tonalité sans y faire intervenir les chiffres. Il est donc nécessaire qu'on sache bien ce que signifient ces chiffres dont je suis obligé de me servir : j'espère que l'explication que j'en vais donner sera claire pour les personnes les moins accoutumées au calcul.

Le nombre des vibrations produites par une corde qu'on fait résonner est toujours en raison inverse de la longueur de cette corde. Ainsi, si une corde (*ut* par exemple) fait 24 vibrations dans une seconde, la corde qui fera entendre son octave supérieure n'aura que la moitié de sa longueur, et fera 48 vibrations dans le même temps. Or, la proportion de 24 à 48 s'exprime par le rapport 1 : 2, qu'on renverse pour avoir celui de l'intervalle de l'octave de cette manière : 2/1. Cela posé, on comprend que les chiffres par lesquels on exprime le rapport de deux sons placés à un intervalle quelconque, ne représentent que la différence de leurs nombres de vibrations dans un temps donné. Supposons donc que nous ayons huit cordes de longueurs différentes, et qui fassent entendre, en raison de leur décroissance de longueur, les sons *ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut* (octave) ; supposons aussi que la corde *ut* grave fasse 24 vibrations dans la seconde, voici les nombres de vibrations que feront les cordes des autres sons de la gamme, dans le système de l'ancienne tonalité, qui est celui des géomètres :

Noms des cordes.....	*ut,*	*ré,*	*mi,*	*fa,*	*sol,*	*la,*	*si,*	*ut* (octave).
Rapports numériques...	1	9/8	5/4	4/3	3/2	5/3	15/8	2
Nombres de vibrations..	24	27	30	32	36	40	45	48

Si, d'après ce tableau, on veut savoir quelle est la nature de l'intervalle de *ré* à *ut*, et quel est son rapport numérique, on voit que *ut* fait 24 vibrations dans le temps où *ré* en fait 27 ; or, 27 est à 24 comme 9 est à 8, car 24 égale 8 fois 3, et 27 9 fois le même nombre. Le rapport de *ré* à *ut* est donc comme 9 est à 8 ; ce qui revient au même que si l'on disait que 8 neuvièmes d'une corde qui sonne *ut* font entendre *ré*.

Si, maintenant, nous voulons savoir quel est, dans ce système, le rapport de la seconde *ré-mi*, nous voyons que *ré* est produit par une corde qui fait 27 vibrations dans une seconde, et que la corde *mi* en fait 30 dans le même temps ; d'où il suit que *mi* est à *ré* comme 10 est à 9, car les 27 vibrations de *ré* égalent 9 fois 3, comme les 30 vibrations de *mi* égalent 10 fois le même nombre. On voit par là que l'intervalle de *ré* à *mi* est moins fort que celui d'*ut* à *ré;* c'est pourquoi les théoriciens géomètres donnent le nom de *ton majeur* à celui-ci, et celui de *ton mineur* à l'autre. Dans le même système, la comparaison de *mi* à *ut* donne une tierce dont le rapport numérique est comme 5 est à 4 ; car les 24 vibrations d'*ut* égalent 4 fois 6, et les 30 vibrations de *mi* égalent 5 fois le même nombre. Cette tierce est moins forte que la tierce majeure de notre tonalité, laquelle est formée de deux tons égaux, dans le rapport de 9/8 chacun ; d'où l'on voit que notre *mi* est plus élevé que celui de l'ancienne tonalité, et conséquemment plus rapproché de *fa*.

Fa est à l'égard de *mi* comme 15 est à 16 ; car *mi* fait 30 vibrations pendant que *fa* en fait 32 ; or, 30 égalent 15 fois 2, comme 32 égalent 16 fois le même nombre. Cet intervalle est celui que les théoriciens géomètres appellent *demi-ton majeur.* Ce même *fa* fait avec *ut* un intervalle de *quatre*, dont le rapport numérique est comme 4 est à 3 ; car les 24 vibrations d'*ut* égalent 3 fois 8, et les 32 vibrations de *fa* égalent 4 fois le même nombre. J'ai dit que notre *mi* est plus élevé que celui de l'ancienne tonalité ; sa distance de *fa* est donc moins grande ; d'où il suit que notre demi-ton est mineur ; car si notre *mi* fait 24 vibrations, notre *fa* en fait 25 ; rapport moins grand, comme on voit, que celui de 15 à 16.

La comparaison de *sol* à *fa* nous fait voir que l'intervalle est un *ton majeur*, dont le rapport, comme on a vu, est comme 9 est à 8 ; car les 32 vibrations de *fa* égalent 8 fois 4, et les 36 vibrations de *sol* égalent 9 fois le même nombre. Ce *sol*, comparé à *ut*, donne une quinte juste dans le rapport de 3 à 2 ; car les 24 vibrations d'*ut* égalent 2 fois 12, et les 36 vibrations de *sol* égalent 3 fois le même nombre.

Je ne crois pas devoir pousser plus loin l'analyse des intervalles de la gamme, car ce que j'en ai donné me paraît suffisant pour faire comprendre quelles sont les bases du calcul de ces intervalles. Ce calcul, effroi de tous les musiciens, est comme on voit, fort simple en soi. Toutefois, l'instinct des artistes ne les a pas trompés lorsqu'ils l'ont considéré comme faux dans ses résultats, car les proportions des intervalles ne sont pas celles de la musique moderne.

cette transformation de la tonalité, ayant fait usage dans son troisième livre de madrigaux, et surtout dans le cinquième livre, de l'accord de septième de la dominante, de celui de neuvième de la même note, et enfin de ceux de septième de sensible et de septième diminuée. Par cette distinction des deux systèmes de tonalité, j'expliquais pourquoi toutes les fugues des maîtres qui ont écrit dans l'ancienne tonalité ont les réponses réelles, tandis que la tonalité moderne a dû faire naître la fugue tonale. Enfin, je tirais de la même transformation l'explication des dissonances introduites dans la fugue du ton moderne, tandis que les diverses espèces de contrepoint basées sur les tons du plain-chant les repoussent, et je comblais ainsi une lacune de tous les traités de composition publiés jusqu'à cette époque; lacune d'où résultait une obscurité profonde dans la science, et qui faisait le désespoir de tous ceux qui se livraient à son étude. Je croyais avoir fait tout cela; et même il me souvenait que Cherubini, dans son rapport fait à l'Institut, le 4 septembre 1824, et qui est imprimé en tête de mon ouvrage, m'avait loué à ce sujet d'avoir porté la lumière dans la théorie des compositions scientifiques.

Je m'imaginais que, postérieurement, j'avais développé cette théorie en cent endroits, notamment dans le *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, dans l'article *Monteverde* de la *Biographie universelle des musiciens*, et dans beaucoup d'autres du même ouvrage; dans mon *Esquisse de l'histoire de l'harmonie* (Paris, 1840), dans tout mon *Traité d'harmonie*, surtout dans le troisième livre, et dans la longue préface de la quatrième édition, dans mes lettres à M. Zimmerman à propos de cet ouvrage (*Gazette et Revue musicale*, année 1844, nos 29, 32, 35, 37 et 39), surtout dans la troisième, au point de vue philosophique et mathématique, et enfin dans le travail que j'ai publié sur *le Système général de la musique* (*Gazette et Revue musicale*, année 1846, nos 8, 9, 10, 11, 12, 16, 17, 19, 21, 46, 47, 51, 52; année 1847, no 1). Mais M. Barbereau a découvert la loi de la tonalité; il a découvert que cette loi réside harmoniquement dans le principe attractif des accords dissonants naturels de la dominante; il a découvert que les théoriciens géomètres se sont trompés sur la nature des demi-tons de la gamme; il a découvert beaucoup d'autres choses; et comme il ne me cite nulle part, il est évident qu'il n'a point eu connaissance de ce que j'ai fait.

Toutefois, si nous avons découvert, chacun de notre côté, à des époques différentes, des choses qui semblent analogues, il s'en faut de beaucoup que nous soyons parvenus aux mêmes résultats. J'ai toujours tâché de tirer des conséquences logiques du principe que j'ai pris pour base de l'harmonie; quant à M. Barbereau, j'ai déjà fait voir qu'il est en contradiction avec lui-même à l'égard de l'analogie des résultats de la progression triple avec ceux de la progression 1, 2, 3, 4, 5, 6, appliquée à une corde dominante: je crois pouvoir démontrer qu'il ne se contredit pas moins en ce qui concerne le principe de l'attraction. Qu'est-ce que l'attraction qui détermine la résolution d'une harmonie dans une autre? Évidemment c'est une constitution des intervalles de sons qui entrent dans la formation de cette harmonie, intervalles moindres que ceux dont la justesse absolue caractérise le repos. Or, qu'est-ce qui manque aux demi-tons que j'ai désignés comme attractifs? Le voici: le ton ne se peut diviser en deux moitiés égales; car le demi-ton vrai $\frac{3}{\sqrt{8}}$, dont le rapport est à peu près 128 : 129, est une quantité irrationnelle; le ton se divise donc en un demi-ton majeur et un demi-ton mineur. Ce qui manque au demi-ton mineur, c'est ce qui est en plus dans le demi-ton majeur ou diatonique, et cette quantité, bien que minime, est assez forte pour nous donner le sentiment d'une relation harmonique qui ne nous satisfait que par sa résolution sur un intervalle de repos, lorsque la musique reste dans l'unité tonale, c'est-à-dire ne module pas et ne suspend pas la résolution dont nous éprouvons le besoin. Il y a donc en nous un sentiment très-délicat qui nous fait apprécier les petites altérations de justesse absolue des intervalles, et qui n'est autre chose que le principe de la tonalité. Dans les instruments tempérés, les différences se répartissent sur les treize degrés de l'échelle chromatique et conséquemment s'affaiblissent; mais un violoniste comme M. de Bériot, par exemple, un chanteur doué d'une oreille délicate, comme furent Garat, Crescentini, Mme Barilli, Mme Cinti-Damoreau, et quelques autres, ont toujours fait sentir la véritable intonation des notes attractives contenues dans l'harmonie. Voilà comment je conçois l'attraction.

Il n'en est pas de même de M. Barbereau: il déclare, en termes précis (p. 13), que l'oreille est parfaitement indifférente *dans les modifications très-restreintes d'un même son* (1), et il cite précisément en preuve l'erreur des théoriciens-géomètres qui, d'après Zarlino, ont considéré comme majeurs les demi-tons de la gamme qui sont réellement mineurs. Mais au temps de Zarlino on ne connaissait que la tonalité du plain-chant, tonalité originairement empruntée à l'Église grecque, et dont Ptolémée avait donné la formule numérique de son diatonique synton, laquelle consiste en un ton majeur, comme d'*ut* à *ré*, un ton mineur, comme de *ré* à *mi*, et conséquemment un demi-ton majeur de *mi* à *fa*, à cause de ce qui manquait au second ton de *ré* à *mi*. Or, si l'oreille est assez indifférente sur la justesse des sons pour prendre comme majeur un intervalle mineur, je voudrais bien que M. Barbereau expliquât comment elle peut sentir l'attraction résultant de l'absence d'une quantité minime dans la division du ton en deux parties! et si elle est incapable de sentir cette petite différence, comment l'attraction peut-elle devenir un principe de tonalité?

Cette contradiction n'est pas la seule erreur où se laisse entraîner M. Barbereau à l'égard des demi-tons de la gamme; car il se persuade que le *fa* est plus bas, plus rapproché de *mi* que ne le pensent les théoriciens-géomètres. Il tombe à ce sujet dans la méprise d'Euler, qui, dans un Mémoire publié parmi ceux de l'Académie de Berlin (1761), et dans un autre *sur les véritables principes de l'harmonie* (Académie des sciences de Saint-Pétersbourg (1773), a voulu établir la différence de *fa* consonnance, dans le ton d'*ut*, et de *fa* dissonnance, dans le même ton. Au lieu de faire l'intervalle de *si-fa* dans le rapport de 45 : 64, ce grand homme pense qu'on doit baisser celui-ci de manière que la corde ne fasse que 63 vibrations. L'illustre géomètre n'a jamais été heureux dans les applications de la science à la musique: ce qu'il n'a pas compris, c'est que tous les tons de la gamme sont égaux et majeurs, que par là les demi-tons ont la dimension nécessaire pour être attractifs; enfin, qu'il ne peut y avoir dans l'unité tonale deux *fa*, dont un soit, avec la tonique, dans le rapport exact de la quarte, et dont l'autre soit plus bas, en sa qualité de dissonnance. M. Barbereau, qui descend aussi le *fa*, partage son erreur à cet égard.

J'en ai dit assez, je crois, pour démontrer que les bases du système de M. Barbereau sont erronées et contradictoires. A l'égard de la manière dont il en développe les conséquences, on y reconnaît le même esprit qui a présidé à la rédaction du premier volume du *Traité de composition* publié par le même auteur. Evidemment M. Barbereau n'a pas de penchant pour la simplicité; la clarté d'exposition ne lui est pas sympathique. Il multiplie les exemples de cas particuliers, les présente toujours sous une forme compliquée, et souvent les enveloppe d'un langage de convention dont lui seul a la clef. Sa terminologie n'est par celle des autres théoriciens; ou, s'il leur emprunte quelque chose, ce sont des expressions fausses. Ainsi il a pris dans les traditions de l'école de Catel les noms de *quinte diminuée* et de *quarte augmentée* en parlant des intervalles formés par le quatrième degré et la note sensible de la gamme; mais on peut demander à M. Barbereau de quoi sont augmentés et diminués ces intervalles, puisqu'ils sont constitués conformément à la nature de la tonalité? La quarte est majeure puisqu'elle a un demi-ton de plus que la quarte juste, et la quinte est mineure parce qu'elle a un demi-ton de moins que la quinte juste. Dans les successions enharmoniques, il peut y avoir de véritables quintes diminuées

(1) On ne sait trop ce que peut signifier *les modifications d'un même son*: évidemment si le son est modifié dans son intonation, il cesse d'exister; c'est un autre son qui se fait entendre.

et quartes augmentées, par exemple *si* dièse et *fa* bécarre, *et vice versâ*, mais seulement dans ce cas. Il ne peut y avoir d'intervalles augmentés ou diminués que lorsque les notes dont ils sont formés appartiennent à des tons différents, comme la tierce diminuée formée d'*ut* dièze et de *mi* bémol. Mais pour M. Barbereau, il n'en est pas ainsi : de la quinte diminuée, il fait une *quinte minime*, et la quarte augmentée est une *quarte maxime*. Il a un *appareil attractif* qui est (ne vous effrayez pas) simplement l'accord de septième dominante *sol*, *si*, *fa*, dont on a retranché la quinte. Appliquant sa progression triple à la succession des accords, il a *des attractions à différents termes : l'attraction à sept termes, l'attraction à huit termes, à neuf, a dix, à onze, à douze, à quatorze*. Ces terribles formules sont simplement des successions d'harmonies plus ou moins rapprochées, plus ou moins éloignées de l'unité tonale. Le penchant de l'auteur du Mémoire pour le langage inusité le pousse jusqu'à trouver dans la musique *des pôles ascendants, descendants, un pôle final, des fonctions déterminées, indéterminées, des séries recurrentes*, enfin tout un vocabulaire de mathématiques, très-utile aux musiciens qui se seront préparés à l'étude du solfége par quelques années passées à l'Ecole polytechnique.

FÉTIS père.

AUDITIONS MUSICALES.

4e séance des derniers quatuors de Beethoven, par MM. Maurin, Chevillard, Sabattier et Mas.

Nos quatre virtuoses continuent avec succès ces séances de musique exceptionnelle, de musique avancée, d'art rétrospectif et nouveau tout à la fois.

Le public qui se plaît à ces auditions est tout aussi curieux à étudier que les œuvres qui l'attirent. Ce public se compose de gens du monde, de ces auditeurs impressionnables aux grandes et belles mélodies, qui se laissent charmer sans analyser leurs impressions, et de musiciens qui comprennent ce mot dans toute sa belle acception ; d'artistes, enfin, familiarisés avec ce que l'art d'écrire en musique a de plus sévère.

Les interprètes des derniers quatuors de Beethoven remplissent avec intelligence, zèle et conscience la mission qu'ils se sont donnée. Leurs séances ne sont pas trop longues : deux quatuors les remplissent, et cela suffit ; car bien écouter cette musique est un travail plus difficile que celui d'assister à la première représentation d'un opéra quelconque. Le style en est si serré, qu'il faut que l'esprit d'analyse s'unisse on l'auditeur au sentiment musical inné : aussi l'on conçoit difficilement que le public musical anglais, en qui s'est développé, dit-on, de remarquables facultés artistiques depuis quelque temps, semble écouter avec une sorte de plaisir des œuvres musicales de ce genre qui figurent sur les programmes de leurs concerts en fort grande quantité.

Dans leur dernière séance, MM. Maurin, Chevillard, Mas et Sabattier ont exécuté le 17e quatuor, œuvre 135, qui n'est pas un des plus compliqués : il est accessible à toutes les intelligences musicales, quoique toujours d'un style serré, même dès le début et dans tout le premier morceau. L'entrée en matière du *vivace* ou *scherzo* est d'une harmonie et d'un dessin des plus originaux, et celui d'une noire avec quatre croches liées entre elles dans les trois parties accompagnant le premier violon, est de l'obstination la plus pittoresque. L'*adagio, lento assai e cantante tranquillo*, est, comme tous ceux de ses autres quatuors, splendidement religieux et harmonieusement émouvant. A propos de sentiments religieux, on pourrait demander aux exécutants pourquoi ils ont supprimé la prière hésitante en quatre mesures sur ces mots : *Faut-il?... Il le faut ! il le faut !* qui annonce bien et l'introduction et l'allegro si franc du final. Espérons que, si les scrupuleux interprètes de Beethoven nous redisent ce quatuor, ils lui restitueront cette petite et significative et poétique préface. Le beau quatuor en *ut* dièze mineur a été joué par eux avec leur ensemble et leur supériorité habituelle.

Ces intéressantes séances sont le rendez-vous de la bonne société artistique ; elles servent de leçons sur l'art d'écrire en style sévère, et sur la bonne exécution de la musique difficile aux musiciens de profession. La cinquième aura lieu jeudi prochain, 17 février, et n'attirera sans doute pas moins de monde.

Concert de M. et Mme Léopold Dancla.

Nous avons eu les trois Vernet en peinture, les trois Lepeintre en art dramatique, les trois Kontski en musique, et beaucoup d'autres trinités ou trios artistiques : nous avons maintenant les trois frères Dancla. L'aîné est un de nos bons violonistes et excellent compositeur ; le second, M. Armand Dancla, est habile violoniste ; et le troisième, M. Léopold Dancla, bon violoniste aussi, a donné, la semaine passée, un concert dans lequel Mme Léopold Dancla, sa femme, jeune cantatrice qui donne des espérances, s'est fait entendre plusieurs fois avec succès. Quand elle sera arrivée à la poésie de son art, de cet art du chant si difficile, par un peu plus de douceur, de ce fini dans l'exécution qui berce l'auditeur de sécurité et, par conséquent, de charme, par l'émission souple et suave de la voix, Mme Dancla montrera elle-même plus de sécurité, d'assurance, et comptera parmi nos bonnes cantatrices. MM. Charles et Léopold Dancla ont dit une symphonie concertante pour deux violons qui a réuni tous les suffrages par l'ensemble, la chaleur, la verve, avec lesquels les deux exécutants ont fait saillir la mélodie et les difficultés de ce *soli* brillant. Un air varié sur un thème italien et différentes petites étincelles musicales ont brillé sous l'archet léger, facile et chaleureux de M. Léopold Dancla.

2e séance musicale donnée par M. Ferdinand Hiller.

Par le dévergondage des fantaisies qui courent sur tous les pianos et les salons, Ferd. Hiller, au jeu classique, substantiel et puissant, est venu à propos pour redonner un peu de sérieux à l'art de jouer du piano. Le programme de son dernier concert chez Pleyel était piquant par le choix de la musique des grands maîtres qu'il annonçait, et par la réapparition d'une cantatrice allemande qui a laissé un nom admiré dans son art. Mme Schrœder-Devrient, maintenant Mme de ***, comme l'a désignée le programme, a chanté des mélodies de Schubert avec ce profond et dramatique sentiment musical qui a toujours distingué cette virtuose. Elle a ému son auditoire et s'en est fait applaudir unanimement en disant : *Fleurs mortes*, *Mystère*, *la Poste* et *Séjour*. Les huit mesures composées et variées par M. Hiller, et par lesquelles s'est ouvert la séance, annonçaient une sorte de bonne rétrospectivité dans la musique qu'on allait entendre. Cela paraissait être déjà dans la manière des variations de Haendel. Les variations de la sonate de Beethoven, œuvre 109, en *mi*, ont paru sous les doigts du virtuose une chose charmante et délicieusement dite. Sa sonate en *la* bémol (inédite) est une œuvre magistrale. *La Gigue* et *la Gavotte* (redemandées) ont toujours paru ravissantes, et *la Fantaisie chromatique* de Bach est un morceau sérieux par la réunion du style sévère et nouveau : par le récit dramatique qui intervient au milieu d'une fugue dont le sujet est altéré dans sa réponse, qui prouve que ce savant contrepuntiste savait secouer la poussière de l'école quand cela convenait à son génie et à sa fantaisie.

M. Hiller a dit pour le public de nos jours sa *Marcia elegiaca* et sa *Marcia giocosa*, et puis il s'est livré à ses improvisations savantes, originales, piquantes, comme un musicien de la bonne école, à la manière de Hummel, dont il peut se dire l'héritier le plus direct, car son talent est tout à la fois gracieux et vigoureux, varié de mélodie et d'harmonies distinguées.

Concert de Vieuxtemps.

Le journalisme vit surtout de critique, et ce n'est pas chose facile que d'avoir à formuler incessamment l'éloge, mets, nectar, dont tout virtuose est insatiable une fois qu'il s'en est enivré ; et cependant, si les flots sont changeants, le système physiologique et tous les muscles

d'un musicien exécutant ne le sont pas moins. Ses doigts sont mobiles comme les idées capricieuses d'une jolie femme. Vieuxtemps seul semble faire exception à cette comparaison. Comme il n'a pas la prétention de ressembler à une jolie femme, ses doigts et son archet sont immuable de justesse, d'aplomb, de solidité de son.

Dans le dernier concert qu'il a donné jeudi passé, malgré la gravité de son talent, il s'est montré virtuose du monde, artiste de la moyenne propriété : il a joué comme s'il voulait plaire à quelque public que ce soit, même à celui de l'Opéra qui, n'est pas toujours musical. Cette fois-ci, plus de large manifestation d'art, plus d'orchestre, plus de concerto symphonique, toutes choses au-dessus de la portée du vulgaire ; mais des mélodies italiennes, russes, bohémiennes, espagnoles, américaines ; et par dessus tout cela le fameux trille de Tartini, dicté par le diable en 1720. Depuis cette époque, l'art de jouer du violon a diablement marché, et Vieuxtemps n'a pas peu contribué à le faire avancer : il serait capable de dicter au diable lui-même, tout habile violoniste qu'il puisse être, des traits, des coups d'archet, des *staccati*, de la double corde à quatre parties, des courses au clocher musical, des difficultés diaboliques enfin, capables de faire donner ce même diable à tous les saints.

Le célèbre violoniste a donc joué cinq morceaux que l'on connaissait déjà, sans orchestre, et toujours accompagné parfaitement au piano par Mme Vieuxtemps. Il serait difficile de dire dans lequel de ces morceaux il a obtenu le plus d'applaudissements; cependant le tour de force intitulé *le Mouvement perpétuel*, de Paganini, nous semble avoir provoqué plus de hurrahs d'admiration, de cris et de trépignements que ses autres *soli*. Nous avons déjà dit quelque part que ses souvenirs d'Amérique, portant le titre de *Yankee doodle*, sont une sorte de *Carnaval de Venise*, une farce moins drôle que la *Raillerie musicale* de Mozart, dirigée contre les amateurs de Prague : c'est du comique, plaisanterie à part. L'ampleur de sa manière, la pureté de son style, la gravité de son talent, ne lui permettent pas d'être fantaisiste, On peut se consoler de n'être point le Triboulet des violonistes, quand on peut prétendre au titre de roi du roi des instruments.

On a remarqué et applaudi dans ce concert, avant et même après le bénéficiaire, le pianiste Ascher, qui joue nettement, joliment, de jolis petits morceaux composés par lui; puis, comme cantatrice, Mme E. Grisi, par sa belle voix et sa bonne manière de chanter, et Mlle Bronner, qui a dit l'*Ave Maria*, de Schubert, avec un bon sentiment religieux musical et dramatique. La façon dont elle a chanté l'air des *Puritains* (*Qui la voce*) a prouvé qu'elle tiendrait fort bien sa place au Théâtre-Italien.

HENRI BLANCHARD.

LITTÉRATURE MUSICALE.

LES SOIRÉES DE L'ORCHESTRE

PAR HECTOR BERLIOZ.

Nous avons transcrit plusieurs fragments de ce livre, avant sa publication ; est-ce une raison pour n'en pas dire quelques mots, aujourd'hui qu'il a vu la lumière?

L'auteur est de nos meilleurs amis ; est-ce une raison pour ne pas déclarer à notre tour ce que nous pensons de lui et de son œuvre ?

Tôt ou tard il faut bien finir par mettre ordre à ses affaires, et quand on a jeté longtemps, sans compter, au jour le jour, des masses de savoir et d'études, des poignées d'esprit et de saillie dans ce tonneau des Danaïdes qu'on nomme le feuilleton, il faut bien tâcher d'en sauver quelques parcelles, d'en recueillir çà et là le plus fort et le plus fin, pour le ranger soigneusement dans les pages d'un volume, comme sur les tablettes d'un musée conservateur.

C'est ce qu'a fait Berlioz, à l'exemple de tant d'autres, lui, chef de cette jeune et vigoureuse race d'écrivains que notre littérature doit aux progrès de la musique; car c'est chose bizarre, mais exacte, et qui ne pouvait manquer d'arriver, que les progrès de la musique aient eu pour conséquence de multiplier les écrivains. A cela deux causes : plus les notions musicales se répandaient, se vulgarisaient, et plus il devenait nécessaire de bien savoir la musique pour en parler, plus le besoin d'écrivains spéciaux se faisait sentir. Et puis, faut-il le dire? le nombre d'artistes capables de composer augmentant toujours, sans proportion avec la faculté de se faire entendre soit au théâtre, soit ailleurs, et la quantité de lecteurs de simple prose demeurant toujours de beaucoup supérieure à celle des amateurs de symphonies, de quatuors, de messes, voire même d'opéras, il en est résulté que des hommes éminents, dont la vocation était de composer, se sont mis à écrire, faute de mieux, et à écrire supérieurement. C'est une manière de passer un temps dont on ne saurait que faire, et de l'employer utilement. Dernièrement encore, un de ces écrivains qu'on lit le plus, bien qu'écrivain presque malgré lui, me disait, d'un ton moitié gai, moitié triste : « En vérité, je ne puis y suffire! j'ai promis des articles à trois » journaux. Voyez donc comme c'est agréable! Je suis musicien, et on » me demande bien plus de lignes que de notes! »

C'est là, en effet, l'un des inconvénients de l'extrême diffusion des études musicales. D'ici à longtemps, la demande n'égalera pas la production, si jamais la balance parvient à s'établir. Berlioz, qui a composé autant qu'il a écrit, connaît mieux que personne cette misère de son art, dont il excelle à dévoiler les plaies vives et toujours saignantes. En général, Berlioz ne voit pas les choses du beau côté. Il y a en lui beaucoup de l'Alceste de Molière : il y a de sa verve et *de ses haines vigoureuses* contre le vice, qui, pour Berlioz, est la musique plate et fade, inodore et incolore, ainsi que contre ceux qui ne la détestent pas avec assez de force et de vertu. Mais aussi avec quel profond sentiment du beau, avec quelle vénération vraiment religieuse, avec quel enthousiasme sympathique Berlioz n'admire-t-il pas les belles œuvres! avec quelle délicatesse de coup d'œil n'en révèle-t-il pas les charmes infinis! avec quelle haute conviction ne se prononce-t-il pas pour ou contre les auteurs et les ouvrages, quand il leur fait l'honneur de se prononcer; car, s'il y a quelque chose de plus terrible que Berlioz sévère, c'est Berlioz indulgent, Berlioz jouant avec sa victime, l'accablant de cette pitié mo ueuse qui achève au lieu de sauver!

Eh bien, ce même Berlioz qui manie si souverainement la parole et la plume, a eu cela de commun avec Platon, Tacite, Thomas Morus, Fénélon, Bernardin de Saint-Pierre et autres rêveurs sublimes, qu'il a rêvé une *République*, une *Germanie*, une *Utopie*, une *Salente*, une *Arcadie*, dont les lois et les mœurs musicales sont tout à fait de son invention. Mais si l'on n'inventait rien, à quoi servirait d'être doué d'une imagination puissante et féconde? Si l'on n'avait le droit de rêver tout éveillé, qui ne voudrait pas dormir sans cesse? Donc, Berlioz, usant de son imagination et de son droit, a supposé qu'il existait quelque part, dans *le nord de l'Europe* (il n'indique pas la latitude), un théâtre lyrique possédant un orchestre dont les musiciens jouent parfaitement quand l'opéra est bon et leur plaît, et ne jouent que peu ou point quand l'opéra est mauvais et les ennuie. Heureux théâtre! heureux musiciens! Il paraît que nous sommes furieusement du Midi, nous autres, car nos orchestres sont impitoyablement tenus de jouer quand même, et il ferait beau voir un artiste quelconque s'excusant de compter des pauses sur ce que la musique qui charge son pupitre n'est pas l'objet de sa prédilection! Gageons qu'il se trouve à Paris des musiciens, quelque peu payés qu'ils soient, qui consentiraient encore à laisser un quart de leurs appointements, si on leur accordait le privilége de jouer *ad libitum*! Gageons que Berlioz a reçu ou recevra des demandes de renseignements plus précis sur la situation géographique de son *nord de l'Europe* et sur les moyens de s'y transporter!

Quand on ne joue pas dans l'orchestre du Nord, on cause, ou discute, on raconte des histoires, on lit des brochures, et voilà la matière du livre de Berlioz. Les *Soirées de l'orchestre* sont celles où l'orchestre fait toute autre chose que ce qu'il devrait faire, double avantage pour lui et pour nous. L'auteur n'avait que l'embarras

du choix entre des récits curieux et piquants, réels ou imaginaires, entre tant d'anecdotes, de biographies, de portraits, de critiques, de fantaisies, dont il a illustré le feuilleton du *Journal des Débats* et les colonnes de la *Revue et Gazette musicale* pour remplir et au delà les dimensions de son cadre.

Rien de plus varié, de plus inattendu que la façon dont procèdent les *Soirées de l'orchestre*. Jamais une soirée ne ressemble à l'autre ; les genres se succèdent, se mêlent sans se confondre. La première soirée débute par une nouvelle intitulée : *le Premier opéra*, vengeance d'artiste, que l'auteur relègue dans les temps passés, mais dont le cœur bouillonne aussi violemment que s'il appartenait au nôtre. Une autre nouvelle suit immédiatement : c'est *Vincenza*, petit chef-d'œuvre de tendresse et de douleur, dénouement qui saisit et qui navre au bout de trois pages, comme celui de *Paul et Virginie* au bout d'un tome entier.

A travers les bouffonneries caustiques et malignes, pour lesquelles Berlioz est passé maître, on voit s'élever de grandes figures, celles de Spontini, Méhul, Beethoven, Paganini, dont il burine les traits avec la noble fidélité que le respect commande. Napoléon et Lesueur comparaissent aussi dans la galerie sérieuse et admirative. Sous le titre de *Glanes historiques*, Berlioz a recueilli quelques souvenirs qui se rattachent à la musique impériale, aux concerts des Tuileries, souvenirs de circonstance aujourd'hui.

Dans d'autres parties du livre, l'Angleterre, la Russie et leurs institutions musicales fournissent à Berlioz l'occasion de nous instruire en nous amusant, car jamais chez lui la forme ne manque au fond, et toujours le costume ajoute à l'idée. Dans la multitude des sarcasmes qu'il a fait passer de ses feuilletons dans son livre, il en est un dont le tour ingénieux et plein de *vis comica*, nous a toujours semblé de qualité supérieure. Berlioz, supposant un chanteur aux appointements de 100,000 fr. par année, taxe chacune des syllabes, des phrases ou demi-phrases qu'il vient débiter sur la scène, au prix de 1, 3 et 9 fr., plus ou moins, et arrive au total de 34 fr. pour trois vers. — *Vous parlez d'or, Monseigneur!* ajoute l'écrivain, et cette conclusion enlève le rire. Notre seul chagrin, c'est de voir que, malgré l'habileté si plaisante et l'adresse si sûre avec laquelle il fustige les gros traitements, Berlioz n'en ait encore dégoûté personne.

Nous en dirions bien plus des *Soirées de l'Orchestre*, si nous ne pensions que nos lecteurs, artistes ou gens du monde, en ont déjà fait leurs *Soirées du coin du feu*. Ceux qui sont en retard ont encore deux ou trois mois devant eux, jusqu'à ce que ces mêmes soirées deviennent celles de la campagne.

PAUL SMITH.

ÉPHÉMÉRIDES MUSICALES.

13 février 1818. Mort de Mme TRIAL, cantatrice de l'Opéra-Comique de Paris. Elle avait débuté, le 15 janvier 1766, sous le nom de Mlle Mandeville, et épousé plus tard Antoine Trial, acteur aimé de l'Opéra-Comique, qui s'empoisonna à Paris le 5 février 1795.

14 — 1590. Mort de Joseph ZARLINO, savant musicien, célèbre théoricien et maître de chapelle de Saint-Marc, à Venise. Il était né à Chioggia, vers 1519.

15 — 1783. Naissance de Jean-Népomucène de POISSL, à Hauskensell (Bavière). Compositeur de musique d'église et de quelques opéras.

16 — 1803. Mort de Jean Stich, dit PUNTO, à Prague. Il fut élève de Hampl, inventeur des sons bouchés du cor, et passe pour le plus grand corniste qui ait existé. Il était né en Bohême, en 1748.

17 — 1732. Mort du célèbre organiste Louis MARCHAND, à Paris. Il était né à Lyon, le 2 février 1669.

18 — 1784. Naissance de Nicolo PAGANINI, à Gênes. Ce violoniste extraordinaire est mort à Nice, le 27 mai 1840.

19 — 1700. Naissance du géomètre DANIEL BERNOUILLI, à Groningue. Il a laissé de savantes dissertations sur l'acoustique.

THÉODORE PARMENTIER.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Académie impériale de musique, *Louise Miller*, suivie d'*Orfa*. Mme Fanny Cerrito dansera pour la dernière fois avant de prendre son congé.

*** Une grande et solennelle représentation aura lieu mardi au même théâtre, en présence de LL. MM. l'empereur et l'impératrice. Le spectacle se composera de *la Fille du régiment*, jouée par les artistes de l'Opéra-Comique, et du *Comte Ory*, chanté par Roger, Mme Laborde et Mlle La Grua, qui remplira le rôle du page. Entre les deux ouvrages une cantate dont les paroles sont de Mme Desbordes-Valmore, et la musique de M. Deldevès, sera chantée par Mme Laborde. Il y aura en outre divers pas dansés par les premiers artistes.

*** *Les Huguenots* ont été joués dimanche dernier. Mlle Poinsot, quoique indisposée, a bien chanté le rôle de Valentine. C'est particulièrement dans le septuor du troisième acte que Roger s'est montré admirable et qu'il a enlevé des bravos unanimes. Mme Laborde, Obin, Brémond, Marié et Mlle Dussy, ont très-bien rempli leurs rôles.

*** Lundi dernier, *la Favorite* a remplacé *Louise Miller*, qu'une indisposition empêchait de donner. *Orfa* terminait le spectacle.

*** Les trois représentations données cette semaine, de l'opéra en un acte de M. Massé, *les Noces de Jeannette* ont pleinement confirmé le succès de la première. Déjà les morceaux de chant avec accompagnement de piano de cette charmante partition, sont en vente chez tous les éditeurs de musique.

*** Hier samedi, le Théâtre-Italien a repris *les Puritains*, de Bellini.

*** On prépare à ce théâtre *le Bravo*, de Mercadante, et *Rigoletto*, de Verdi.

*** On annonce l'engagement de Mmes Lagrange, Biscottini-Fiorio et de Napoléone Rossi, le meilleur buffo de l'Italie.

*** Belletti, qui a repris l'autre semaine le rôle de *Don Giovanni* après Montemerli, s'en est acquitté avec beaucoup de talent.

*** Mlle Sophie Cruvelli a interjeté appel d'un jugement du tribunal de commerce, qui la condamne à 2,000 fr. de dommages-intérêts envers le directeur du Théâtre-Italien, pour avoir fait manquer une représentation de *Luisa Miller*.

*** Dimanche dernier, le Théâtre-Lyrique donnait deux ouvrages en trois actes et commençait à cinq heures trois quarts. Dans la crainte que la longueur du spectacle n'excédât encore les bornes voulues, on avait cru devoir supprimer l'ouverture de *Si j'étais roi*, mais le public n'a pas approuvé la suppression ; il a demandé l'ouverture, que l'orchestre a été obligé d'exécuter, dût le spectacle finir après minuit. Ce fait n'est pas moins honorable pour le compositeur que pour l'auditoire.

*** Les morceaux détachés de *Tabarin*, l'opéra de Georges Bousquet, viennent de paraître. La partition sera publiée à la fin du mois.

*** Meyerbeer a quitté Paris dimanche dernier pour se rendre à Berlin, où l'appelaient ses fonctions de maître de chapelle.

*** M. Méry, auteur des vers de la dernière cantate chantée aux Tuileries, a reçu de l'impératrice une montre ornée de diamants, et de l'empereur une somme de 5,000 fr.

*** Emile Prudent est de retour à Paris, après avoir accompli un merveilleux voyage. En sept semaines le célèbre pianiste a visité onze villes importantes, donné 23 concerts et parcouru 3,600 kilomètres (900 lieues). Avant de nous quitter de nouveau, Emile Prudent donnera, le 25 février, un grand concert au Théâtre-Italien.

*** Mme Pleyel a dû revenir à Londres mercredi dernier, et jouer dans le second grand concert donné par M. Alcroft.

*** Mme Stoltz est de retour à Paris.

*** M. Lemmens, excellent professeur d'orgue au Conservatoire de Bruxelles, et aussi bon compositeur qu'exécutant habile, vient d'être nommé par S. M. le roi des Belges premier organiste de la cour. Les admirateurs de ce beau talent classique applaudiront à ce témoignage de haute distinction obtenu par l'éminent artiste.

*** Teresa Milanollo a donné, le 9 de ce mois, son neuvième concert à Berlin, dans la salle d'opéra. Le dixième aura lieu demain lundi, et déjà toutes les places sont retenues.

*** L'assemblée générale de l'Association des artistes musiciens aura lieu le jeudi 17 février 1853, à midi, dans la grande salle du Conservatoire impérial de musique, rue Bergère. Les sociétaires qui n'auraient pas reçu leur lettre d'admission sont invités à la réclamer à MM. Bolle-Lasalle et Thuillier, agents trésoriers, rue de Bondy, 68.

*** Une nouvelle société musicale va s'établir, ou plutôt elle est déjà établie, et dans peu de jours elle sera en activité. Elle a pour titre *Société des concerts des jeunes artistes*, et ce titre indique parfaitement son but. Composée de lauréats et d'élèves du Conservatoire, elle aura pour mission de se livrer à des études d'ensemble, dont l'un des avantages principaux sera de permettre aux jeunes musiciens d'entendre leurs œuvres, de se former à l'art du chef d'orchestre. La Société donnera six concerts dans la salle Herz, et le programme de ces concerts réunira les œuvres des maîtres anciens et modernes, ainsi qu'un choix d'œuvres nouvelles ou encore peu connues. L'orchestre sera dirigé par M. Pasdeloup, les chœurs par M. Edouard Batiste. Le premier concert aura lieu dimanche prochain, 20 février, à deux heures précises. On y exécutera : 1. Symphonie en *ut* majeur, de Beethoven ; 2. *Pavane*, chœur du XVIe siècle, solos chantés par Mme Lefébure et J. Lefort ; 3. ouverture nouvelle, de Lacombe ; 4. duo de *Taba-*

rin, de Georges Bousquet, chanté de Mme Lefébure et J. Lefort; 5. ouverture du *Carnaval romain*, par Berlioz.

*** En parlant du service funèbre célébré à Turin, et de la belle messe de Cherubini, nous avons dit que Mme Rosellini, petite-fille de l'illustre compositeur, assistait à la cérémonie. C'est sa *fille*, et non sa *petite-fille*, qu'il faut lire.

*** Parmi les meilleurs interprètes du répertoire moderne, et notamment des rôles créés par Mmes Viardot et Tedesco, nous citons avec plaisir Mlle Clady-Moisson. Après une fructueuse tournée en province, cette artiste de talent se fait applaudir toutes les semaines dans les concerts du Jardin-d'Hiver, où nous l'avons entendu chanter avec une grande perfection la ballade et les couplets du *Juif errant*, ainsi que l'arioso de Fidès du *Prophète*.

*** La jeune et charmante pianiste, Mlle Rosa Kastner donnera le mardi, 1er mars, un concert dans la salle Herz. Mlle Rosa Kastner exécutera les morceaux suivants : 1. Duo en *ré* mineur, de Mendelssohn. 2. Prélude et fugue, de Bach; romance sans paroles, de Mendelssohn; valse de Chopin. 3. Sonate de Beethoven. 4. Le Bananier, de Gottschalk. 5. Illustrations du *Prophète*, *Patineurs*, de Liszt.

*** Jeudi dernier, la Société des instituteurs et des institutrices du département de la Seine a célébré sa messe solennelle et patronale de saint Charlemagne à la nouvelle église Sainte-Geneviève. Entre les morceaux de Neukomm, que les élèves des écoles libres de Paris ont chantés avec beaucoup d'ensemble, le jeune violoniste Laprèt a exécuté deux morceaux, dont la pureté et la justesse ont vivement impressionné l'assistance, Malgré la vaste capacité du vaisseau et la disposition provisoire de l'orgue, l'ampleur du jeu de cet élève distingué d'Armingaud a produit le plus grand effet. L'andante de *Linda di Chamouni* et l'adagio de *Maria Padilla* étaient, du reste, fort heureusement choisis pour remplir les courts intervalles laissés entre le *Kyrie*, le *Sanctus* et le *O salutaris hostia*. Nous félicitons bien sincèrement les instituteurs du résultat de leurs efforts. Tout a été parfait, et sous les voûtes élevées du Panthéon, les suaves accords du violon semblaient confondre la prière avec le chant céleste des anges chargés de la porter aux pieds de l'Éternel.

*** Dimanche prochain 20 courant, à une heure et demie précise, aura lieu, salle Pleyel, la matinée musicale par invitation pour l'audition des œuvres nouvelles, de Richard Mulder. On entendra plusieurs études faisant partie de la collection qui doit paraître très-prochainement sous le titre de *Lycéum des pianistes* : *la Cornemuse* pastorale, andante de concert sur *le Juif Errant*; *la Cascade*, étude; un trio pour piano, violon et violoncelle exécuté par MM. Herman, Lée et l'auteur; un duo brillant pour piano et violon avec Herman et une fantaisie concertante pour deux pianos, avec Fumagalli. Des artistes éminents ont promis leur concours pour la partie vocale. Les personnes qui désireraient assister à cette matinée sont priées de s'adresser pour des lettres d'invitation à M. Benacci-Peschier, éditeur de musique, 7, rue Laffitte. — Nous croyons être agréable à nos abonnés de Paris en leur adressant une invitation pour cette intéressante matinée.

*** De grandes fêtes musicales seront données au Jardin-d'hiver, pendant la saison du Carême, sous la direction de Félicien David. Deux cents artistes et solistes de premier ordre prendront part à la première de ces fêtes de jour, fixée au dimanche prochain, 20 février, à 2 heures. On y exécutera la célèbre ode-symphonie du *Désert* et des fragments de *l'Eden*.

*** Dimanche prochain, 20 février, la Société philharmonique de la ville de Paris, donnera son quatrième concert mensuel dans la salle Ste-Cécile. Mlle Zélina Vautier exécutera le 5e concerto de Beethoven à grand orchestre, ainsi que la marche et le finale du *Concert-Stuck*, de Weber. L'orchestre sera dirigé par M. Boussette.

*** La Cour de cassation vient de rendre un arrêt important relativement au brevet d'invention du saxo-tromba, du saxhorn et des nouveaux pistons en cylindres. En voici le résumé, textuellement emprunté à la *Gazette des Tribunaux* : — L'application pratique d'une théorie déjà connue constitue une invention susceptible d'être brevetée, si elle produit des résultats industriels nouveaux. Spécialement, la suppression des angles dans les instruments à vent, et l'agrandissement des rayons des courbes des diverses parties de ces instruments, et notamment des tubes additionnels, peut donner lieu à un brevet. Le son obtenu constitue, dans ce cas, un résultat industriel nouveau. (Articles 1 et 2 de la loi du 2 janvier 1791.) Peut également donner lieu à un brevet la fabrication d'instruments à vent produisant des sons non encore obtenus auparavant, encore que l'amélioration du son résulte uniquement d'une combinaison nouvelle dans les proportions des diverses parties, déjà connues, des instruments, et dans leurs dimensions transversales, combinaison qui, d'après les juges du fait, n'aurait pas influé d'une manière essentielle sur les conditions organiques des instruments. Il suffit, pour qu'il y ait lieu à brevet, que la réalité de l'invention soit constante, quelles qu'en puissent être d'ailleurs l'originalité et l'importance. (Article 2 de la loi du 5 juillet 1844.) Les plans et dessins joints à une demande de brevet sont le complément de l'intitulé du brevet et du mémoire descriptif de l'invention, et font partie intégrante de la demande, de telle sorte que, lors même que certaines modifications, dont se dit inventeur celui qui demande le brevet, ne seraient signalées que par les dessins qu'il a produits, ces dessins constituraient une description remplissant le vœu de la loi s'ils suffisaient pour exécuter l'objet inventé. Cassation, après délibération en chambre du conseil, au rapport de M. le conseiller Renouard, et conformément aux conclusions de M. l'avocat général Rouland, d'un arrêt rendu le 16 février 1850, par la Cour impériale de Paris. (Sax contre Raoux et autres; plaidants, Mes Paul Fabre et Groualle.)

*** Notre dernière page contient aujourd'hui le catalogue des œuvres les plus remarquables d'Edouard Wolff, et à leur tête son œuvre principale, *les Études de piano*. La portée artistique de ces études est constatée depuis longtemps; mais la rare distinction, la finesse de beaucoup d'entr'elles unies à leur but pratique, doivent nécessairement les propager de plus en plus et en faire une de ces œuvres qui ne périssent pas. Si l'on peut s'étonner de la grande fécondité d'Edouard Wolff, il n'est certainement pas moins surprenant de trouver dans un si grand nombre de productions autant d'œuvres remarquables.

*** Le 4 de ce mois est morte à Berlin, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans, Mme Telle, danseuse de ballet, pensionnaire du roi. Cette artiste figurait déjà, sous le règne de Frédéric-le-Grand, dans le corps de ballet de l'Opéra-Italien de Berlin, sous son nom de famille, Marie Decostell. Elle épousa plus tard le maître de ballet, Telle, de l'Opéra de Paris, le camarade de Vestris, de Duport et de Gardel, et resta veuve en 1846 avec deux fils, Wilhelm, le composi teur bien connu des opéras *Raphael* et *Sarah*, et Constant, maître de ballets à Hambourg.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Bordeaux*, 9 février. — L'église Saint-Nicolas-de-Graves était, dimanche, envahie par une foule immense, accourue des points les plus éloignés de la ville. Au Salut, M. de Lagrave a dit un magnifique *O salutaris*, de la composition de M. Andrieu, qui compte à Bordeaux parmi nos professeurs de piano les plus distingués. Après l'*O salutaris*, M. de Lagrave a chanté l'*Adoremus in æternum* et le *Laudate Dominum, omnes gentes*, de Palestrina. — Ce dernier morceau a produit un effet vraiment extraordinaire; la voix merveilleuse du chanteur semblait avoir doublé de force, de puissance et d'accent pathétique, tant cette composition, large, simple, mystique, qui ne réveille dans l'âme aucune pensée mondaine, aucun souvenir de la terre, est dans les moyens de M. de Lagrave. Le brillant ténor semble avoir été créé tout exprès pour interpréter ce genre de musique, et nous ne craignons pas de dire maintenant que personne aujourd'hui ne peut la chanter comme lui.

*** *Lyon*. — La semaine qui vient de s'écouler a produit ici deux événements assez rares en province : deux ouvrages nouveaux ont été successivement représentés sur le théâtre de cette ville. Un ballet en deux actes et quatre tableaux, de M. Réné de Mont-Louis, mise en scène et danse de M. Justamant; un opéra comique en un acte, de MM. Jacques Lambert et H. Lefebvre. Le premier ouvrage a pour titre : *Un Voyage dans la Lune* ou *le Songe de Cyrano*; le second : *Venise la belle*. La musique de l'un est de l'autre est de M. André Simiot, qui, dans deux partitions d'un genre tout à fait opposé, a révélé un talent hors ligne.

*** *Amiens*, 30 janvier. — Toujours même empressement, même affluence aux concerts de la Société philharmonique. Le dernier nous a ramené la charmante Mme Sabattier, tantôt seule, tantôt secondée avec talent par M. Mutel ou par la flûte de M. Jules Deneux. — M. Triebert, premier hautbois au Théâtre-Italien; M. Jancourt, premier basson au théâtre de l'Opéra-Comique, sont, pour notre Société, deux conquêtes nouvelles dont elle a lieu de se féliciter et de s'enorgueillir. Réunis à M. Leroy, première clarinette de l'Opéra-Comique, ces artistes nous ont fait entendre un trio de Beethoven qui, exécuté avec un art admirable, a obtenu le plus brillant succès; nous en dirons autant d'une cavatine italienne pour cor anglais, exécutée par M. Triebert; d'un duo de *la Norma*, pour clarinette et basson, composé et exécuté par M. Jancourt, qui, le premier, nous a fait connaître la puissance d'un instrument que, jusqu'à présent, nous ne considérions que comme élément d'ensemble dans un orchestre, mais que le rare talent de M. Jancourt a élevé aux honneurs du solo. L'orchestre et les chœurs, hommes et dames de la Société philharmonique ont efficacement concouru à l'éclat de cette belle soirée musicale, en exécutant, sous l'habile direction de M. Charles Lacoste, une fantaisie de Fessy sur les principaux motifs du *Comte Ory*, de Rossini; l'ouverture des *Martyrs*, avec chœur, de Donizetti, et un chœur des *Ruines d'Athènes*, de Beethoven.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Stockholm*, 25 janvier. — *Le Prophète* a été exécuté soixante-deux fois de suite et toujours devant chambrée complète. C'est un succès sans exemple dans nos annales théâtrales. — On vient de remettre en scène sur le théâtre royal, après un intervalle de trente ans environ, *Une folie*, de Méhul. Cette œuvre gaie et spirituelle, qui, pour la jeune génération a tout le mérite de la nouveauté, a été accueillie avec la plus grande faveur.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

Publiés par BRANDUS et Cᵉ, éditeurs, 103, rue Richelieu.

ÉTUDES POUR LE PIANO PAR ÉDOUARD WOLFF.

Op. 20. Vingt-quatre grandes études (1er livre) . . . . . 24 »
Op. 50. Vingt-quatre grandes études (2e livre d'études dédié à Thalberg). . . . . 24 »
Op. 90. L'Art de l'Expression, vingt-quatre études faciles et progressives divisées en deux livres, chaque . . . 9 »
Op. 100. L'Art de l'Exécution, vingt-quatre grandes improvisations en forme d'études, en deux livres :
1er livre. . . . . 10 »
2e livre. . . . . 15 »

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR.

Op. 14. Grande fant. sur *Guido et Ginevra*.. 7 50
Op. 15. Trois romances sans paroles..... 6 »
Op. 16. Quatre valses brillantes, 1re suite..... 6 »
Op. 17. — 2e suite..... 6 »
Op. 21. Caprice sur un thème de Berlioz..... 6 »
Op. 22. Rondo brillant sur *les Treize*..... 6 »
Op. 23. Impromptu brillant sur *les Treize*... 6 »
Op. 24. Grande fantaisie sur *le Lac des Fées*. 7 50
Op. 25. Grande fantaisie sur *le Shérif*..... 7 50
Op. 27. Deux nocturnes dédiés à Moschelès... 6 »
Op. 28. Scherzo..... 7 50
Op. 29. Quatre rapsodies en forme de valses, 2 suites, chaque..... 6 »
Op. 36. Réminiscences de *Zanetta*..... 6 »
Op. 37. Souvenirs de Pornic, valses..... 6 »
Op. 38. Quatre mazurkas..... 6 »
Op. 39. Allegro de concert dédié à Chopin... 9 »
Op. 43. Trois fantaisies brillantes et non difficiles sur *la Favorite*, 3 suites, chaq. 6 »
Op. 45. Mazurka..... 6 »
Op. 47. Grande fantaisie sur *le Guittarrero*.. 7 50
Op. 48. Trois fantaisies faciles et brillantes sur *Guillaume Tell*, 3 suites, chaque.. 6 »
Op. 49. Divertissement sur les motifs du *Guitarrero*, 2 suites, chaque..... 6 »
Op. 52. Boléro sur *les Diamants de Couronne* 6 »
Op. 53. Divertissement sur *les Diamants de la Couronne*..... 6 »
Op. 55. Deux fant. faciles sur *le Freischütz*... 2 suites, chaque..... 6 »
Op. 61. Deux divertissements faciles sur *Richard Cœur-de-Lion*, 2 suites, ch. 5 »
Op. 62. Ballade..... 4 50
Op. 63. *La Favorite*, grande valse brillante.. 6 »
Op. 64. Trois fantaisies sur des motifs de *la Reine de Chypre*, chaque..... 6 »
Op. 65. Grand caprice sur *le Stabat* de Rossini 7 50
Op. 66. Deux fantaisies non difficiles sur *le Duc d'Olonne*, 2 suites, chaque... 5 »
Op. 68. Grande fantaisie, variations et finale sur des motifs de *la Reine de Chypre* 7 50
Op. 70. Souvenirs de Weber, deux fantaisies : N° 1, sur *Eurianthe*. N° 2, *Preciosa*, chaque..... 6 »
Op. 73. 2e fantaisie sur *la Reine de Chypre*... 7 50
Op. 73. 2e fantaisie sur *la Favorite*..... 7 50
Op. 83. Nocturne..... 5 »
Op. 84. *La Reine de Chypre*, 2e valse brillante 6 »
Op. 85. Deux impromptus brillants sur *la Part du Diable*, 2 suites, chaque..... 6 »
Op. 88. Grande valse brillante sur *Charles VI* 6 »
Op. 95. Deux morceaux de salon : la Mélancolie et l'Espoir..... 7 50
Op. 97. L'Andalouse, 3e valse originale..... 6 »
Op. 102. N° 1. La Bohémienne, grande polka. 6 »
N° 2. La Varsovienne, gr. mazurka. 6 »
Op. 103. N° 1. Galop de *la Sirène*..... 5 »
N° 2. Fantaisie sur *la Sirène*..... 5 »
Op. 105. Réminiscences de *la Sirène*, grande fantaisie..... 9 »
Op. 106. Rondo-valse sur le Lazzarone..... 6 »
Op. 108. Fantaisie sur des motifs du Lazzarone 6 »
Op. 109. N° 1. Nocturne et romanesca..... 6 »
N° 2. Elégie et prière..... 6 »
Op. 111. N° 1. Deuxième ballade..... 6 »
N° 2. Vingtième nocturne..... 5 »
Op. 112. Cinq valses brillantes..... 6 »
Op. 118. Souvenirs de Tréport, grande valse.. 6 »
Op. 132. 2e scherzo appassionato..... 9 »
Op. 133. Grand caprice poétique..... 9 »
Op. 134. Trois nocturnes..... 7 50
Op. 135. Impromptu..... 5 »
Op. 136. Trois chansons polonaises originales sans paroles..... 7 50
Op. 137. Deux polonaises caractéristiques.... 7 50
Op. 142. Souvenir des bords du Rhin..... 7 50
Op. 144. Petite fantaisie sur *Robert Bruce*... 5 »
Op. 148. Tarentelle..... 7 50
Op. 150. Lilia, valse brillante..... 6 »
Op. 151. Le Tournoi, valse brillante..... 6 »
Op. 152. La Bacchante, valse brillante..... 6 »
Op. 153. Deux tarentelles mignonnes..... 6 »
Op. 173. Trois chansons polonaises nouvelles. 6 »
Marche héroïque composée par Halévy, pour les funérailles de l'empereur Napoléon..... 6 »
Marche hongroise de Faust, de Berlioz..... 7 50
La Marseillaise variée ..... 5 »
Marseillaise, le Chant du Départ, Guerre aux tyrans, d'Halévy, arrangés pour piano seul 2 »
Grande fantaisie sur *Robert-le-Diable*, arrangée d'après Wolff et Bériot..... 7 50
Souvenirs des bords du Rhin, six galops..... 6 »
Quatre mazurkas nationales..... 4 50
Quatre mazurkas originales..... 4 50

LA JEUNE PIANISTE.

En 6 volumes ou en 36 livraisons ; chaque volume, 18 fr ; chaque livraison, 4 fr. 50.

AVEC UNE LITHOGRAPHIE POUR CHAQUE NUMÉRO.

Ouvrage élémentaire et progressif, destiné aux commençants, aux pensionnats et aux mères de famille qui s'occupent de l'éducation de leurs enfants.

Op. 123. — PREMIER VOLUME.

Le petit Poucet.

Nos 1. Richard Cœur-de-Lion, le Désert, Robert-le-Diable, la Juive.
2. Robin-des-Bois, Norma, le Carnaval de Venise, Guido et Ginevra.
3. Les Huguenots, Mazurka, le Barbier de Séville.
4. Polka, Valse allemande originale.
5. Dernière pensée de Weber, la Reine de Chypre.
6. La Favorite, Norma.

Op. 124. — DEUXIÈME VOLUME.

Le Chaperon rouge.

Nos 1. Mosaïque de l'Elisire d'amore, de Donizetti.
2. La Favorite, Tarentelle de la Reine de Chypre, Charles VI.
3. Maria, rondo-valse de salon.
4. Mosaïque du Templario.
5. Polka de Strauss, Ariette des Huguenots.
6. Air viennois varié, Rondino de la Reine de Chypre.

Op. 125. — TROISIÈME VOLUME.

Le Chat botté.

Nos 1. Air allemand varié.
2. Rondino sur une polka originale.
3. Fantaisie mignonne sur la Vestale.
4. Mosaïque de Guido et Ginevra.
5. Petite fantaisie sur la Sonnambula.
6. Valse de Preciosa. L'heureux Gondolier, barcarole de Dœhler.

Op. 126. — QUATRIÈME VOLUME.

Cendrillon.

Nos 1. Fantaisie et variations sur Beatrice di Tenda.
2. Prière d'Otello, de Rossini.
3. Rondo-valse sur Mina, mélodie de Meyerbeer.
4. Air russe varié.
5 Marche de Moïse, de Rossini.
6. Fantaisie sur le Crociato, de Meyerbeer.

Op. 127. — CINQUIÈME VOLUME.

La Biche au bois.

Nos 1. Le Désert, mélodie arabe variée.
2. Polonaise favorite des Puritani, de Bellini.
3. Divertissement de la Reine de Chypre.
4. Sal arelle de Félicien David.
5. Valse brillante variée, de Strauss.
6. Fantaisie sur Adelia, de Donizetti.

Op. 128. — SIXIÈME VOLUME.

Peau d'Ane.

Nos 1. Variations brillantes sur la Niobé, de Pacini.
2. Nocturne sur la Berceuse, de Vivier.
3. Divertissement militaire sur le Rhin allemand, de Félicien David.
4. Fantaisie sur le chant national de Charles VI.
5. Petit caprice sur la Poste, de Schubert.
6. Thème original varié, de Thalberg.

POUR LE PIANO A QUATRE MAINS.

Op. 26. Grand duo brillant . . . . . 9 »
Op. 56. Grand duo sur *les Diamants de la Couronne*. . . . . 9 »
Op. 57. Grand duo sur *la Favorite* . . . . . 9 »
Op. 59. Grand duo sur *le Guitarrero* . . . . 9 »
Op. 67. Grand duo sur *la Favorite* . . . . . 9 »
Op. 72. Grand duo sur *les Soirées musicales*, de Rossini. . . . . 9 »
Op. 74. Grand duo sur *la Reine de Chypre*. . 9 »
Op. 74 *bis*. Grand duo sur *Robert-le-Diable*.. 9 »
Op. 75. Grand duo sur *les Huguenots*. . . . 9 »
Op. 79. Grand duo sur *Guido et Ginevra* . . 9 »
Op. 80. Grand duo sur *la Juive*. . . . . 9 »
Op. 85. Souvenirs de *la Part du Diable*, fantaisie élégante et facile. . . . . 9 »
Op. 86. Grand duo sur *Charles VI*. . . . . 10 »
Op. 88. Grande valse de *Charles VI*. 7 50
Op. 104. Réminiscence de *la Sirène*, duo brillant . . . . . 9 »
Op. 107. Duo sur des motifs du *Lazzarone*. . 9 »
Op. 115. Réminiscence de *la Barcarolle*, fantaisie brillante . . . . . 9 »
Op. 139. Grand duo sur *les Mousquetaires de la Reine*. . . . . 9 »
Op. 141. Réminiscence de *Sultana*, duo brill. 9 »
Op. 143. Réminiscence de *Robert Bruce*, duo brillant . . . . . 9 »
Op. 146. Duo brillant sur *l'Éclair*. . . . . 9 »
Op. 149. Duo sur *Marie-Thérèse*. . . . . 9 »
Op. 153. Réminiscence de *Haydée* . . . . . 9 »
Op. 156. Souvenir du *Val d'Andorre*. . . . 9 »
Op. 158. Réminiscence du *Prophète* . . . . 9 »
Op. 162. Souvenir de *la Fée aux Roses*. . . 9 »
Op. 163. Duo brillant sur *l'Enfant prodigue*. 9 »
Grand duo sur les motifs de *Don Juan*. . . . 9 »
Arrangements des 4 airs de ballet du *Prophète*, 4 suites, chaque . . . . . 9 »
Arrangement de la Marche du Sacre, du *Prophète* . . . . . 9 »
Op. 172. Duo brillant sur *le Juif errant*. . . 10 »
Op. 122. LES DEUX AMIES, recueil de morceaux faciles à l'usage des pensionnats, divisé en 12 livraisons :
N° 1. Divertissement sur *Robert-le-Diable* 6 »
2. Rondo original. . . . . 6 »
3. Rondo militaire sur *les Huguenots*.. 6 »
4. Fantaisie sur *la Favorite*. . . . . 6 »
5. Divertissement sur *Oberon*. . . . . 6 »
6. Fantaisie sur *Preciosa*. . . . . 6 »
7. Valse originale. . . . . 6 »
8. Fantaisie sur *Beatrice di Tenda*. . 6 »
9. *La Reine de Chypre* et *Charles VI* 6 »
10. Mazurka. . . . . 6 »
11. Air des *Puritains*. . . . . 6 »
12. Mosaïque de *la Sonnambula* . . . 6 »
Op. 147. LES JEUNES PENSIONNAIRES, six duos faciles sur des motifs d'opéras:
N° 1. La Muette de Portici. . . . . 6 »
2. Le Pré-aux-Clercs . . . . . 6 »
3. Le Comte Ory . . . . . 6 »
4. L'Ambassadrice . . . . . 6 »
5. Guillaume Tell. . . . . 6 »
6. Fra Diavolo. . . . . 6 »

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLEON CHAIX ET Cᵉ, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

20e Année. | No 8. | 20 février 1853.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, ET POUR TOUTE LA SUISSE. Chez M. Ed. de la Flechière, 191, rue du Terraillet.
Bruxelles. Delrie Tomson, 15, rue des Dominicains.
Londres. S'adresser à M. Davison (Wessel et Co), 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Maison Brandus, perspective Nevski.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . 24 fr
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Théorie de la musique, études sur l'origine du système musical, lettre de M. le comte Camille Durutte, et réponse de M. Fétis père. — Seconde réplique de M. Antoine Schindler à M. le prince Boris-Galitzin. — Chapelle impériale. — Académie impériale de musique, représentation par ordre. — Association des artistes musiciens, assemblée générale et rapport annuel de M. Jules Simon. — Auditions musicales, par Henri Blanchard. — Ephémérides. — Nouvelles et annonces.

THÉORIE DE LA MUSIQUE.

ÉTUDES SUR L'ORIGINE DU SYSTÈME MUSICAL.

La lettre que l'on va lire nous a été adressée à propos des articles récemment publiés par M. Fétis père, à qui nous l'avons communiquée. Ainsi qu'on le verra, notre savant collaborateur n'a pas fait attendre sa réponse.

Monsieur,

Je viens tout récemment d'avoir connaissance d'un article de M. Fétis père, consacré à l'examen du premier mémoire de M. Barbereau sur l'origine du système musical, et inséré dans le numéro de la *Revue et Gazette musicale de Paris* du 23 janvier dernier. Se fondant sur quelques indices qu'il interprète à sa manière, M. Fétis émet l'opinion que j'aurais prêté à mon ancien maître en science harmonique, le secours de mes chiffres, pour donner à son ouvrage une forme plus rigoureuse. Je dois à la vérité de déclarer publiquement que cette opinion de M. Fétis est de tout point erronée. M. Barbereau, profondément versé dans toutes les branches de la musique, ce qui implique la connaissance de l'acoustique, avait moins que personne besoin de l'aide d'autrui pour la rédaction de son décisif mémoire.

La réponse aux critiques dont ce mémoire est l'objet de la part de M. le directeur du Conservatoire de Bruxelles, ne m'appartient point, elle revient de droit à M. Barbereau, qui en appréciera l'opportunité. Mais, puisque l'infatigable critique a eu la bonté de reproduire dans son article une partie de l'annonce d'un ouvrage dont je suis l'auteur, et puisqu'il affirme qu'il ne peut exister pour l'enchaînement et même pour la génération des accords d'autre loi que *la loi tonale*, permettez-moi de poser à M. Fétis, par l'intermédiaire de votre journal, les quelques questions fort simples que voici :

1° Comment se fait-il que les divers traités modernes sur l'harmonie, tous fondés sans doute sur *la loi tonale*, ne s'accordent pourtant ni sur le mode de génération, ni sur le nombre, ni sur les règles d'enchaînement des accords, ni même sur *l'idée* que l'on doit attacher à ce mot : ACCORD ?

2° Parmi toutes les agrégations possibles de sons simultanés, à quels caractères peut on reconnaître celles qui constituent de *véritables accords?*

J'ai l'honneur de prévenir M. Fétis que cette question n'est pas aussi simple qu'il semble le croire. Certainement, si cet harmoniste eût connu *la loi génératrice des accords*, il n'eût point classé parmi les accords altérés de trois sons, les agrégations : *si*, *ré* bémol, *fa*, et *ut*, *mi* dièse, *sol*, qui, en réalité, sont des accords altérés de quatre sons privés de leur note fondamentale. M. Fétis, qui sans doute ne cherche que la vérité, en conviendra lui-même lorsqu'il connaîtra la loi dont nous parlons.

3° Existe-t-il, oui ou non, des accords de 5, de 6 et de 7 sons? Et, dans le cas de l'affirmative, quel usage raisonnable en peut-on faire; surtout de ceux qui, dans ces trois classes, embrassent 11, 13 et même 15 unités, quand on en rapporte les termes sur l'échelle des quintes?

4° Les traités d'harmonie, y compris celui de M. Fétis, nous font-ils connaître *tous* les accords que comporte le système musical? Les compositeurs n'en employent-ils pas une foule qui ne sont ni décrits, ni classés? et même, en comptant toutes ces innovations non classées, M. Fétis croit-il qu'il ne reste plus rien à découvrir?

Je ne m'aviserai pas de demander au savant professeur s'il croit à la possibilité de renfermer DANS UNE SEULE FORMULE tous les accords du système musical, non-seulement ceux connus et pratiqués jusqu'à présent, mais encore beaucoup d'autres dont une culture esthétique plus avancée nous révélera l'usage? M. Fétis me taxerait probablement de folie, car il sait de science certaine que l'homme ne peut s'élever à la connaissance de l'essence des choses, et qu'il doit se borner au *fait de conscience par nécessité*. On le voit, le savant professeur porte la question sur le terrain philosophique; et, certes, je suis loin de l'en blâmer, bien au contraire. Mais, en s'autorisant de Kant et de Fichte, pour établir sa décourageante maxime, M. Fétis paraît ignorer que, depuis les travaux de ces grands hommes, la science philosophique a fait des progrès qui assignent à l'esprit humain de plus nobles fonctions, plus conformes tout à la fois à la bonté du Créateur et à la dignité de l'homme. Or, si la vérité de ces principes supérieurs est suffisamment démontrée par les résultats, que M. Fétis cesse de se mettre en frais d'ironie à l'égard de ceux qui, plus confiants que lui, s'efforcent de faire sortir la musique de l'état d'empirisme où elle se trouve encore, pour l'élever enfin à la hauteur d'une science rationnelle.

Sans discuter ici la *possibilité* de la découverte *à priori* des lois générales du système harmonique, j'en appelle à la sincérité de M. Fétis, qui reconnaîtra, dans les nombreux exemples pratiques qui se trouvent dans l'ouvrage annoncé, que l'auteur n'est point étranger à l'art dont il traite; et qu'un grand nombre de faits sanctionnés par le sentiment musical, mais absolument inexplicables par toutes les théories

connues, supposent nécessairement l'existence d'une CONCEPTION SUPÉRIEURE *qui les engendre*, et qui, par cela même, leur donne leur véritable signification.

J'ose espérer, Monsieur, que dans votre impartialité, vous voudrez bien donner place à cette lettre dans un de vos plus prochains numéros.

Veuillez agréer, Monsieur, l'assurance de toute ma considération,

Le Comte CAMILLE DURUTTE,
Compositeur, ancien élève de l'École polytechnique.

Metz, le 8 février 1853.

PREMIÈRE LETTRE

A M. LE COMTE CAMILLE DURUTTE,

Compositeur, ancien élève de l'École polytechnique.

Bruxelles, le 16 février 1853.

Monsieur,

A l'occasion de l'analyse que j'ai faite d'un nouvel ouvrage de M. Barbereau et de quelques mots que j'ai écrits concernant l'annonce d'un livre dont vous êtes auteur, vous avez cru pouvoir m'adresser, par l'intermédiaire de la *Gazette musicale de Paris*, une série de questions dans l'intérêt de votre œuvre. N'ayant pas l'habitude de me prêter aux réclames, je pourrais vous répondre simplement : *Publiez, Monsieur, publiez*; et j'aurais le droit d'ajouter ce que dit Alceste à l'auteur du fameux sonnet : *Nous verrons bien.*

Le ton cavalier, peu convenable, que vous prenez avec moi; vos appels réitérés à ma sincérité, comme si vous en doutiez, pourraient aussi me dispenser de vous répondre ; car celui dont le nom est salué partout avec respect, sait que ce sentiment lui est acquis par une longue carrière toute dévouée aux intérêts de l'art et de la science, ainsi que par l'impartialité de ses jugements. Si j'avais besoin d'un autre témoignage que celui de ma conscience à ce sujet, je n'aurais qu'à promener mes regards autour de moi, y chercher les orgueilleux que j'ai censurés, et qui, nouveaux Messies, venaient, disaient-ils, sauver le monde musical en lui révélant des vérités inconnues ; je n'aurais, dis-je, qu'à chercher leurs ouvrages et les diatribes lancées contre le critique par des amours-propres blessés: je ne verrais plus rien.

Cependant il peut sortir un enseignement utile de ce que vous me demandez : cette considération me décide à vous satisfaire. Avant de commencer, je vous fais observer qu'on peut poser bien ou mal des questions en quelques mots, mais qu'il faut des pages pour y répondre. Ne vous attendez donc pas à une courte réplique ; car en rompant le silence, je veux le faire une fois pour toutes, et suis très-résolu à ne pas m'engager dans une polémique prolongée. Cela dit, je viens au fait.

« Comment se fait-il, dites-vous, que les divers traités modernes sur » l'harmonie, tous fondés sans doute sur *la loi tonale*, ne s'accordent » pourtant ni sur le mode de génération, ni sur le nombre, ni sur les » règles d'enchaînement des accords, ni même sur *l'idée* que l'on doit » attacher à ce mot : *accord?* »

Il y a vingt-cinq ans qu'un professeur de Marseille, M. Macarry, a posé des questions analogues dans une brochure qui avait pour titre : *Questions sur la diversité d'opinions et de doctrines des auteurs didactiques de musique.* Je ne vous renverrai pas à la réponse que je lui fis dans la *Revue musicale*, car vous n'avez vraisemblablement pas ce recueil sous la main. Je ne me retrancherai pas non plus derrière mon *Esquisse de l'histoire de l'harmonie*, où se trouve la solution complète et très-développée du problème sous toutes ses faces; parce que vous n'avez peut-être aussi ni l'année 1840 de la *Gazette musicale de Paris*, dans laquelle ce travail a paru, ni la réimpression qui en a été faite à petit nombre d'exemplaires pour quelques savants et pour mes amis ; mais vous avez mon *Traité de l'harmonie*, puisque vous le citez; j'ai donc le droit de vous dire que vous l'avez lu avec une prodigieuse distraction, ou que vous ne l'avez pas lu du tout; car le quatrième livre de cet ouvrage est uniquement consacré à l'*Examen critique des principaux systèmes de génération et de classification des accords.* J'y démontre précisément qu'*aucun d'eux n'a pour base la loi de tonalité*, et que leurs auteurs n'en ont pas même soupçonné l'existence. Tous ces auteurs, comme je l'ai fait voir, ont pris pour bases de leurs systèmes, soit d'une manière absolue, soit en les modifiant par des considérations particulières, une de ces données :

1° Les phénomènes acoustiques;
2° La progression harmonique ;
3° Les agrégations mécaniques d'intervalles;
4° La progression arithmétique inverse et l'échelle chromatique ;
5° Un choix arbitraire d'accords, pris comme fondamentaux;
6° La division d'une corde prise comme dominante.

Rameau, le premier qui ait songé à faire une science systématique de l'harmonie, en ramenant à une théorie génératrice les faits présentés jusqu'à lui sans ordre et d'une manière empirique dans tous les traités d'accompagnement ; Rameau, dis-je, adopta la troisième de ces bases dans son traité d'harmonie publié en 1722. A l'accord parfait majeur, pris sur la dominante, accord produit par les harmoniques du corps sonore, disait-il, il ajouta une tierce supérieure et en fit l'accord de septième de cette note ; puis une tierce majeure ou mineure au-dessus de cette première tierce, et en fit ainsi l'accord de neuvième majeur ou mineur; puis il supprima la tierce inférieure de cet accord, et eut ainsi l'accord de septième de sensible et celui de septième diminuée. Ajoutant une tierce à l'accord parfait mineur *la, ut, mi*, il eut l'accord de septième mineure *la, ut, mi, sol*, qu'il transposa ensuite sur le second degré, etc., etc. Tel est le système de génération harmonique de Rameau. Plus tard, l'idée de la *basse fondamentale* devint l'objet principal de sa doctrine ; alors il négligea son mécanisme de juxta position et de suppression de tierces pour s'attacher exclusivement aux phénomènes des harmoniques de la corde vibrante et aux progressions numériques qui pouvaient donner quelque apparence de valeur à ce nouveau système. Mais quelles qu'aient été les erreurs de cet homme célèbre, la science lui est redevable de l'heureuse conception du renversement des accords, par laquelle il a rattaché à une forme fondamentale d'accord toutes les formes dérivées directement.

Je ne vous citerai pas les noms d'une multitude d'auteurs de méthodes d'harmonie qui, à l'exemple de d'Alembert, ont expliqué simplement le système de Rameau : tout cela est maintenant oublié. Mais d'autres théoriciens ont modifié ce système, en le généralisant dans quelques unes de ses parties, et le simplifiant en d'autres. Ainsi, Marpurg, voulant adopter les additions de tierces supérieures, mais repoussant les suppressions de tierces en dessous, prend les accords de tierce et quinte sur la tonique, le second degré, le quatrième, le cinquième et le septième des modes majeur et mineur, auxquels il ajoute une tierce supérieure pour en former autant d'accords de septième majeure, de septième mineure avec tierce mineure, de septième mineure avec tierce majeure, de septième de sensible et de septième diminuée. Il applique le même procédé aux accords de trois sons altérés dans leur quinte ou dans leur tierce, pour en former les accords de septième également altérés. Enfin, il forme les accords de neuvième par de doubles juxta positions de tierce. Ce système a été reproduit il y a quinze ans par Choron et M. Adrien de La Fage dans le nouveau *Manuel complet de musique vocale et instrumentale.*

Combinant le système des additions de tierces pour la formation de tous les accords avec une progression de six quintes, commençant à *fa*, pour la formation de la gamme, Gérard, ancien professeur de chant au Conservatoire de Paris, a reproduit une partie du système de Rameau, mais en lui donnant de plus grands développements sous le rapport de la pratique. Son ouvrage a paru il y a vingt ans, sous le titre de *Traité méthodique d'harmonie.*

L'abbé Roussier, qui reproduisit aussi une partie de la doctrine de

Rameau, dans son *Traité des accords et de leur succession, selon le système de la basse fondamentale*, y introduisit une modification importante par la formation de certains accords dissonnants qui ne pouvaient trouver d'emploi dans la règle de la basse fondamentale, et qu'il considère sous le point de vue immédiat de la succession naturelle des intervalles. Ce fut un nouveau pas dans la théorie rationnelle de l'harmonie; mais jusque là il n'est pas question de tonalité. Plus tard, ce même abbé Roussier s'égara dans les rêveries de la progression triple. M. André, dans ces derniers temps, a reproduit les agrégations de tierces, en ajoutant à l'accord parfait, *ut*, *mi*, *sol*; la septième, *si* bémol; la neuvième, *ré*; la onzième, *fa*, et la treizième, *la*; puis plaçant ces accords sur leurs degrés respectifs.

Rameau, comme je viens de le dire, avait abandonné sa première doctrine de la formation mécanique des accords pour la génération de ces accords, par les faits acoustiques et par les séries de nombres qui y correspondent. Néanmoins, ni les ouvrages de ce célèbre musicien, ni l'explication qu'en avait donnée d'Alembert, ni les traités de composition de beaucoup d'autres écrivains n'avaient satisfait le baron Blein, qui, faisant abstraction des phénomènes de la corde vibrante, s'attache à ceux des plaques de différentes formes, et des faits résultant de leurs vibrations tire des *principes de mélodie et d'harmonie*. Vous connaissez cet ouvrage cité par M. Barbereau, et vous savez qu'il n'a aucun rapport avec une loi de tonalité; j'ose même dire qu'il n'en a point avec la musique véritable.

Un phénomène acoustique d'une autre espèce a donné naissance à d'autres systèmes très-divers dans leurs déterminations : je veux parler de l'échelle des tons ouverts du cor et de la trompette; d'où Lévens, maître de musique de la cathédrale de Bordeaux, tira (en 1743) une double progression arithmétique inverse, laquelle lui fournit trois sortes de tons : *majeur*, *parfait* et *mineur*, et six espèces de demi-tons dans les proportions de 14 : 15, 15 : 16, 16 : 17, 17 : 18, 18 : 19, et 19 : 20. Ces derniers sont des *demi-tons minimes*. C'est sur cette base que Lévens a posé son *Abrégé des règles de l'harmonie pour apprendre la composition*. Cette fausse doctrine a été reprise plus tard par Ballière et par l'abbé Jamard : il n'y a pas là dedans de tonalité possible.

Le même phénomène de l'échelle du cor et de la trompette, saisi par Sorge, organiste de Lobenstein, a fait faire néanmoins un pas important à la théorie vraie de l'harmonie, bien que par une voie détournée. Je n'entrerai ici dans aucun détail sur les calculs du savant musicien; mais il est important de remarquer qu'il déclare naturel, au même titre que l'accord parfait, l'accord de septième mineure *ut*, *mi*, *sol*, *si* bémol, produit par le phénomène acoustique dont il s'agit. Il le transporte ensuite sur le cinquième degré de la gamme, et déclare que hormis ces deux accords donnés par la nature, et hors les accords altérés produits par la double progression arithmétique inverse, tous les autres sont le résultat de l'artifice de la prolongation. La tonalité n'existe point encore là, parce que le point de départ de l'auteur y est un obstacle invincible; mais c'en est déjà fait en réalité de la formation mécanique des accords, et l'on voit disparaître de la catégorie des accords immédiats ceux que le sentiment musical repousse en effet comme tels.

Un célèbre musicien, le P. Valotti, adoptant aussi la progression inverse arithmétique, a prétendu en faire alliance avec les additions de tierce, et avec la théorie du renversement, découverte par Rameau. Le musicien français avait dit avec beaucoup de justesse que les dissonnances placées hors des limites de l'octave ne sont pas susceptibles de renversement : on en comprend la raison; car la neuvième, par exemple, renversée ainsi, produit une septième dans laquelle la dissonance est à la partie inférieure et n'a pas de résolution possible. Valotti combat cette doctrine et renverse tous les accords du même genre. Après lui vient son élève Sabbatini, qui développe ce système monstrueux et présente hardiment comme admissibles des harmonies déchirantes qui n'ont pas de solutions possibles. (Voyez mon *Traité de l'harmonie*, pages 222, 223.) L'abbé Vogler, maître de Weber et de Meyerbeer, qui avait étudié sous Valotti, en Italie, n'adopta pas dans son intégrité le système du maître, mais fit de la progression inverse arithmétique la base d'un système qui a eu du retentissement et beaucoup d'imitateurs, en tout ou en partie, dans les diverses écoles de l'Allemagne. Prenant une corde qu'il divise harmoniquement en montant, et par une progression arithmétique inverse, en descendant, Vogler, la poussant jusqu'au 32e terme, en tire une échelle chromatique, une échelle enharmonique, une gamme majeure et une gamme mineure, place sur tous les degrés de cette gamme des accords de tierce et de quinte, des accords de septième, des accords de neuvième et des accords de onzième. Enfin, l'échelle chromatique lui fournit, par des séries semblables, tous les accords altérés. Un tel système, non-seulement n'est pas pris dans la tonalité, mais il en est la négation la plus absolue. Parmi les imitateurs de ce système se rangent MM. Schneider, maître de chapelle à Dessau, et M Jelensperger, professeur au Conservatoire de Paris, mort à la fleur de l'âge; mais ils en modifient diverses parties.

Daube est le premier qui imagina de baser l'harmonie sur un choix arbitraire d'accords fondamentaux, qu'il considérait comme existant par eux-mêmes; à savoir, l'accord parfait, l'accord de septième et l'accord de quinte et sixte du quatrième degré. Il empruntait ce dernier accord au *double emploi* de Rameau. Convaincu que ces trois accords fondamentaux résument toute l'harmonie, et que les autres n'en sont que les renversements, les altérations ou les prolongations sur des actes de cadence, Daube a bâti sur ces données tout son livre intitulé : *l'harmonie en trois accords*. Presque dans le même temps, Schrœter, organiste à Nordhausen, y mit plus d'économie encore; car il ne voulait plus d'autre accord que le parfait pour construire toute l'harmonie, ne voyant dans l'accord de septième que la substitution de la septième à l'octave, et faisant toute l'harmonie par des opérations artificielles. C'est dans son livre que se trouve la première idée de la formation de l'accord de septième du second degré, adopté plus tard par Catel.

Kirnberger, qui emprunta aussi à Schrœter le principe de la prolongation pour la formation de cet accord, a d'ailleurs d'autres principes pour la création du système de l'harmonie. Selon lui, il y a trois accords de trois sons, le premier majeur (*sol*, *si*, *ré*), le second mineur (*la*, *ut*, *mi*), et le dernier imparfait (*si*, *ré*, *fa*). En ajoutant une tierce à ces accords, on a les accords de septième de diverses espèces. Le reste n'est que prolongation ou altération. Ce système, développé et présenté d'une manière plus méthodique, est celui de Türck. C'est aussi celui de Godefried Weber, bien que le scepticisme de celui-ci à l'égard d'une théorie de l'harmonie soit à peu près absolu. Mais il lui fallait un commencement, et il a choisi celui de Kirnberger. Rien de tout cela n'a de rapport avec la conception d'une loi tonale.

Quant à M. Derode, de qui l'on a un livre sur le même sujet, non-seulement il ne prend pas la tonalité pour base de sa génération harmonique, mais il déclare positivement que la gamme est une formule inutile et sans raison d'être. Comme M. André, il construit tous ses accords en ajoutant une septième, une neuvième, une onzième et une treizième à l'accord parfait; mais il y a entre eux cette différence que le théoricien allemand prend ponr base l'accord parfait du dernier degré, tandis que M. Derode prend celui du cinquième.

Le système de la génération des accords par des additions de tierces, imaginé par Rameau, subsiste toujours, comme vous le voyez, Monsieur, dans ces choix du degré de la gamme déterminés par des raisons particulières. C'est encore le même principe qu'on retrouve dans les livres de Langlé sur l'harmonie et la composition. Mais ici le principe est pris dans toute sa rigueur; car l'ancien bibliothécaire et professeur du Conservatoire de Paris déclare nettement qu'il n'y a qu'un seul accord, à savoir *celui de tierce*. Tous les autres proviennent des diverses combinaisons de celui-là. Schicht, directeur de musique de l'école de Saint-Thomas, à Leipsick, mort en 1823, adopte ce système, et le poussant jusqu'à ses dernières limites, arrive aux mêmes résultats que M. de Momigny, signalés dans mon second article sur le mémoire de M. Barbereau; car, partant de la tierce *sol-si*, il construit par son opération de juxtaposition l'accord polyphone *sol*, *si*, *ré*, *fa*, *la*, *ut*, *mi*,

qu'il décompose ensuite par les suppressions d'intervalles dont Rameau a donné le premier modèle pour en former tous les accords diatoniques.

M. Marx, aujourd'hui professeur de musique à l'Université de Berlin, et théoricien en grand renom dans l'Allemagne du Nord, va plus loin; car, pour lui, il n'y a que le son fondamental sur lequel se bâtissent les accords par des additions de tierces. Cependant, combinant ce système avec celui des PP. Valotti et Sobbatini, il renverse le son fondamental de l'accord de neuvième *sol, si, ré, fa, la*, et en tire, comme dérivés, des accords tels que *si, ré, fa, sol, la, — ré, fa, sol, la, si*, qu'il reconnaît pourtant n'être pas usité sous cette forme, et, enfin, *fa, la, si, ré, sol.*

Le dernier auteur qui me reste à citer, parmi ceux qui ont essayé de formuler des théories sur un choix arbitraire d'accords fondamentaux, est Reicha. Pour lui, les accords sont au nombre de treize. Mais la confusion qui régnait dans les idées du théoricien, et qui a exercé une fâcheuse influence sur ses élèves; cette confusion, dis-je, se manifeste dès l'entrée en matière; car les quatre formes qu'il donne à l'accord fondamental de trois sons, et qu'il reproduit pour l'accord de quatre sons de la dominante, il n'ose les maintenir dans l'accord de cinq sons du même degré, et il complète la liste de ses accords prétendus fondamentaux par des accords évidemment produits par le renversement et par l'altération. Du reste, il n'y a pas plus de notion de tonalité dans l'esprit de Reicha que chez tous les auteurs dont je viens de parler.

Me voici parvenu à la septième et dernière base des systèmes d'harmonie qui ont été publiés jusqu'au moment où j'ai protesté contre ces origines, qui ne sont pas évidemment celles par lesquelles l'art s'est formé et développé. Celle-ci est la division d'une corde prise comme dominante, et de laquelle on tire, comme principe de toute la science de l'harmonie l'accord *sol, si, ré, fa, la*, ou *sol, si, ré, fa, la, ut, mi.* C'est, par une autre voie, arriver au résultat de la génération de Schicht par les tierces, en prenant *sol* pour base. Je n'ai point à vous parler, Monsieur, de ces résultats, qui sont ceux de Catel et de M. de Momigny; car ce que j'en ai dit dans mon second article sur le mémoire de M. Barbereau est suffisant.

Quant à moi, je n'ai pas de système; mais je m'éloigne, autant qu'il est possible, de tous les théoriciens qui m'ont précédé par la méthode. La mienne est historique en même temps que philosophique: convaincu, comme je le suis, que le principe de l'art, c'est-à-dire le sentiment du beau, est en nous antérieurement à toute manifestation extérieure, et que l'intelligence développe par degrés les conséquences de notre organisation sentimentale et en transforme incessamment les déterminations, je me suis dit que les origines étrangères qu'on a voulu assigner à cet art n'ont aucun rapport avec lui, et qu'on ne peut admettre ces causes d'une manière logique, à moins qu'on ne pose, comme M. de Monigny, cet axiome de la philosophie sensualiste: *Ce n'est pas le système musical qui est soumis à la volonté de l'homme, c'est l'homme lui-même qui lui est asservi par l'organisation de son oreille.* A ce point de vue, la musique n'est plus qu'un plaisir des sens, et les causes extérieures triomphent; mais je la place plus haut. Sans partir d'une idée préconçue, j'ai examiné cet art dans ses monuments, et frappé d'un trait de lumière lorsque j'eus constaté que ces monuments ne m'offraient, jusqu'à la fin du XVIe siècle, que l'accord parfait, son premier dérivé l'accord de sixte et les dissonnances artificielles produites par le retard de leurs intervalles naturels, le tout sans cadences et sans modulation, je me suis demandé quelle loi avait renfermé l'art dans des conditions si étroites. Alors, me rappelant la proscription du rapport mélodique et harmonique des deux notes *fa, si*, exprimée par tous les auteurs de traités de musique du moyen âge, parce que la tonalité des tons de l'église n'admet que les intervalles justes, je compris que toute la musique était renfermée dans cette tonalité, et conséquemment qu'elle ne pouvait être que consonnante.

Mais parvenu aux dernières années du XVIe siècle, je trouve un musicien (Monteverde) assez hardi pour avoir osé employer dans ses œuvres les harmonies *sol, si, re, fa; sol, si, ré, fa, la; si, ré, fa, la*, et en avoir fait les résolutions régulières de cette manière: *sol, si, ré, fa = la, ut, mi*; et *si, ré, fa, la = ut, mi, sol.* Dès lors, je vois que la tonalité moderne est constituée par ces harmonies; je découvre le principe de l'*attraction*, constitutif de cette tonalité, dans le rapport des trois sons *sol, si, fa*, et je vois que le rapport des sons *si, fa, la*, n'est que la substitution de ce rapport renversé *si, fa sol.* Je découvre, en outre, que ce rapport étant conforme à notre sentiment par sa manifestation immédiate et sans préparation, est le principe même de la modulation et de la cadence, parce que, pouvant être entendu de prime abord dans un ton quelconque, il le constitue immédiatement et établit ainsi la possibilité du passage d'un ton dans un autre. Enfin, je constate que par le fait même de ce rapport, tous les tons sont formés, de toute nécessité, sur le même modèle dans les deux modes, tandis que dans les huit tons de la tonalité du plain-chant, les demi-tons occupent des places différentes. Non-seulement la tonalité est constituée par le rapport attractif, mais l'échelle chromatique, qui ne peut naître de la tonalité du plain-chant, entre dans la musique et dans son harmonie par ce même fait de l'attraction. Ce que m'indique ce point de départ, je le vois se développer dans toutes les compositions des siècles suivants, et je suis pas à pas les transformations opérées par ces développements: je le ramène toujours au principe de la tonalité.

Ce que je viens de vous rappeler sommairement, je l'ai exposé en tous ses détails par une analyse approfondie dans mon *Esquisse de l'histoire de l'harmonie*, et d'une manière plus didactique encore dans le quatrième livre de mon *Traité complet de l'harmonie.* De cet exposé, où tous les systèmes sont passés en revue, résulte la preuve évidente qu'aucun auteur de théorie n'a connu le principe de la tonalité et n'en a fait la base de sa doctrine; que seul je l'ai invoqué et ai fait connaître en quoi il consiste; que seul j'ne ai tiré toute la musique et conséquemment la théorie de l'harmonie; et enfin, que par ce principe lumineux j'ai pu donner aux règles de l'art d'écrire une raison d'être, combler les lacunes, concilier les antinomies et faire disparaître les contradictions qui abondent dans les traités de contrepoint et de fugue qu'on doit aux travaux de Fux, Martini, Paolucci, Sabbatini, Marpurg, Albrechtsberger et d'autres.

Comment donc, Monsieur, étant en possession de ce même ouvrage où j'ai mis tout cela en évidence, et que vous citez, avez-vous pu écrire votre première question en ces termes: « Comment se fait-il que les » divers traités modernes sur l'harmonie, *tous fondés sans doute sur* » *la loi tonale*, ne s'accordent pourtant, etc.? » Tous fondés *sans doute* sur la loi tonale! Et précisément je vous ai prouvé qu'aucun d'eux n'a cette base. — Pourquoi ils ne s'accordent ni sur le mode de génération, ni sur le nombre des accords? Je vous ai fait voir que les principes étant contradictoires, il est impossible qu'il y ait identité dans les résultats. A Dieu ne plaise que je mette en doute votre bonne foi; mais vous ne pouvez échapper au reproche d'excessive légèreté. Ou vous ne m'avez pas lu, ou vous ne m'avez pas compris. Je ne puis trouver votre excuse que dans ce dilemme.

Permettez que je termine ici cette lettre déjà trop longue, et que je renvoie à une autre les réponses à vos autres questions.

Agréez, Monsieur, mes salutations.

FÉTIS père.

SECONDE RÉPLIQUE DE M. ANTOINE SCHINDLER

Au Prince Nicolas Boris Galitzin.

Nous avons reçu depuis quelques jours, sous le titre que nous venons de transcrire, un nouveau factum en réplique à la seconde lettre de M. le prince Boris Galitzin, récemment publiée dans ce journal, mais il nous est impossible, malgré toute notre bonne volonté, d'insérer textuellement un morceau de prose aussi développé que celui que nous adresse M. Antoine Schindler, *l'ami de Beethoven*. S'il nous a semblé juste et loyal d'accorder quelque latitude à la défense d'un galant homme attaqué dans son honneur, nous ne jugeons pas également nécessaire d'éterniser un débat sans intérêt pour nos lecteurs, et surtout d'y consacrer un espace déjà trop étroit pour des matières beaucoup plus importantes.

Dès le commencement de sa réplique, M. Antoine Schindler déclare qu'il a sous les yeux deux lettres du prince, l'une en allemand, l'autre français, diffèrant l'une de l'autre sur des points essentiels, et qu'il aime mieux répondre à la version allemande qu'à la version française. Nous n'examinons pas ses raisons, mais il comprendra les nôtres, si nous hésitons à entrer dans une polémique parfaitement étrangère au public français.

M. Antoine Schindler déclare encore qu'il passe condamnation sur le paiement du premier des quatuors, d'après le témoignage de M. Holz, et qu'il reconnaît que sa mémoire a pu lui faire défaut. Quant au reste, il persiste, et voici ce que nous avons entrevu de plus clair dans l'énorme verbiage, qu'il appelle une réplique. Il élève des doutes sur l'époque à laquelle M. Charles de Beethoven, neveu de l'illustre compositeur, aurait reçu de M. le prince Boris Galitzin la somme destinée à compléter le prix des quatuors écrits par son oncle. Ce doute est exprimé dans plusieurs passages de la réplique, et notamment dans celui-ci, que nous copions exactement.

« Une lettre de Pétesbourg en date du 7 janvier 1853, m'ap-
» porte entre autres, l'importante nouvelle que :

» 1° par suite de l'intervention de M. le chancelier d'État, comte
» de Nesselrode, intervention qu'a réclamée, par la voie de l'am-
» bassade russe, M. le secrétaire de la Cour d'Autriche, Hotschewar,
» dernier tuteur du neveu et héritier de Beethoven, le prince
» de Galitzin a fait à ce dernier, le *premier* paiement de 30 ducats,
» cité dans son compte rendu (on nous a dit ci-dessus, que la quit-
» tance du second paiement de 20 ducats, était égarée);

» 2° Que le prince n'a payé le reste de 75 ducats, à Charles Van
» Beethoven, que l'été dernier, en 1852 donc et ainsi peu de temps
» avant le commencement de ses manœuvres contre le « calom-
» niateur et le pamphlétaire. »

» Et 3°, que le prince est en possession d'un quintuor pour
» instruments à cordes, *inédit*, que Beethoven lui a envoyé. Quoi-
» que la source et le contenu de cette lettre de Pétersbourg, aient
» tous les caractères de la plus pure vérité, je me contente de citer
» pour le moment, avec quelque réserve, ces trois points dont la
» confirmation ne se fera pas attendre, et qui rendront l'explication
» de l'histoire des plus éclatantes. Le troisième point, relatif au
» quintuor, — ouvrage antérieur du grand maître, et que j'ai
» toujours cru en la possession de l'éditeur, M. Haslinger, — prouve
» de nouveau jusqu'à quel point s'était élevée la confiance de
» Beethoven dans le prince, vu que sa défiance envers les amis
» les plus éprouvés, dépassait souvent toutes les bornes, et a été
» pour lui-même une source continuelle de chagrins, de tiraille-
» ments et de désagréments de toute espèce. »

Ainsi donc, voilà le grief bien nettement exprimé. « Le reste des
» 75 ducats n'aurait été payé que l'été *dernier*. » Voilà M. le prince Boris Galitzin bien et dûment averti : qu'il relève le gant s'il le juge convenable, mais, s'il *réplique à cette réplique*, nous l'engageons à le faire en quelques mots. Il n'en faut pas beaucoup pour éclaircir un fait aussi simple.

En terminant, nous dirons seulement à M. Antoine Schindler que son accusation pèche par la vraisemblance, et qu'il est difficile de concevoir qu'un prince, un amateur ait prié un artiste tel que Beethoven, de composer pour lui quelque chose, et n'ait pas tenu les conditions du marché, surtout lorsqu'il ne pouvait en résulter pour lui d'autre avantage qu'un peu d'honneur, sans le moindre profit.

CHAPELLE IMPÉRIALE.

C'est dimanche dernier, que la nouvelle chapelle impériale, dirigée par M. Auber, est entrée en exercice.

Depuis 23 ans, aucune musique n'avait retenti sous ses voutes.

Une messe de Chérubini, n° 8, a été exécutée avec toute la perfection désirable.

On ne s'en étonnera pas, lorsqu'on saura que tous les Artistes, dont se compose la chapelle réorganisée, sont d'anciens premiers prix du Conservatoire.

Voici les noms de tous les instrumentistes, qui ont pour chef M. Girard.

Violons, MM. Tilmant, Alard, Charles Dancla, Cuvillon, Sauzay, Maurin, Leudet, Lecointe.

Altos, MM. Battu, Nargeot, Perrier, Lendormy.

Violoncelles, MM. Franchomme, Chevillard, Desmarets, Samary.

Contrebasses, MM. Gouffé, Labro.

Flûtes, MM. Dorus, Altès.

Clarinettes, MM. Klosé, Leroy.

Hautbois, MM. Verroust, Romédenne.

Bassons, MM. Cokken, Verroust jeune.

Cors, MM. Gallay, Rousselot.

Trompettes, MM. Forestier, Dubois.

Timbalier, M. Prévot.

Organiste, M. Benoist.

Enfin, la partie vocale est confiée à douze hommes et douze femmes, sous la direction de deux chefs de chant, MM. Charles Plantade et Leborne.

ACADÉMIE IMPÉRIALE DE MUSIQUE.

Représentation par ordre.

Le Comte Ory. — Orfa. — Cantate. — Intermède.

Cette grande et solennelle représentation, à laquelle devaient assister LL. MM. l'Empereur et l'Impératrice, a eu lieu mardi dernier. Tous les abords de la salle resplendissaient de lumières : des ifs étaient placés jusques sur le boulevard, et un riche baldaquin en velours rouge s'élevait dans la rue Rossini devant l'entrée qui conduit à la loge impériale. Au dedans, une multitude de lustres, chargés de bougies illuminait la salle, le foyer, les corridors.

Vers huit heures et demie, des acclamations ont annoncé l'arrivée de LL. MM. Le directeur de l'Opéra, M. Nestor Roqueplan, a eu l'honneur de les recevoir avec le cérémonial, qui se pratiquait sous Louis XIV et sous Napoléon Ier. Suivant l'étiquette, M. Nestor Roqueplan marchait à reculons, portant un chandelier à deux branches. Arrivé à la loge impériale, M. Roqueplan, après avoir remis le chandelier a l'huissier de service, est resté debout au fond de la oge, jusqu'au moment où l'Empereur l'a congédié par quelques

paroles bienveillantes. A leur entrée dans la salle, LL. MM. ont été accueillis par une triple salve d'applaudissements, auxquels se mêlaient des acclamations nombreuses.

Le spectacle a commencé immédiatement.

Jusqu'au lever de la toile et pendant les entr'actes, selon l'ancien usage, deux factionnaires appartenant à la garde de Paris, se tenaient l'arme au pied, aux deux extrémités de la scène, entre le rideau et la rampe.

Le *Comte Ory*, ce charmant chef-d'œuvre du compositeur à qui nous devons *Guillaume Tell* et *Moïse*, avait été remonté tout exprès, ses deux actes étaient coupés, à l'italienne, par le premier acte du nouveau ballet, *Orfa*. L'exécution de l'opéra, confiée à Roger, Massol, Obin, Mmes Laborde, La Grua et Dameron, a été fort bonne, sauf un peu de lenteur dans les mouvements. L'allure générale de la musique du *Comte Ory* est vive et légère; c'est lui ôter de son prestige que de la traiter en musique d'*Opéra Seria;* c'est en méconnaître le caractère que de l'alourdir et de l'attrister.

Le grand ensemble à quatorze voix, sans accompagnement d'orchestre, a été dit d'une manière irréprochable.

Fanny Cerrito, qui nous quittait le lendemain, a dansé comme toujours, habilement secondée par Petitpa, Berthier, Mmes Robert et Emarot.

A peine baissé sur le second acte du *Comte Ory*, le rideau s'est relevé pour la cantate, dont les paroles étaient de Mme Mélanie Waldor, et la musique de M. Deldevez, cette composition avait pour interprètes, Roger, Mmes Laborde, Tedesco et les chœurs. Entre la première et la dernière partie, que chantait Mme Laborde avec accompagnement complet d'orchestre, deux stances, chantées par Mme Tedesco et par Roger, n'étaient soutenues que par un simple accompagnement de harpe. En voici les paroles :

Hortense! Joséphine, ô vous qu'on aime encor!
Vous revenez vers nous, sous les traits d'Eugénie,
Comme vous, par la France, elle est déjà bénie,
Elle donne au malheur ses larmes et son or.
Joséphine, Eugénie, anges aimant la France,
L'une est le souvenir, et l'autre l'espérance.
. . . . . .
Pays aimés des cieux, où les chants et les fleurs,
Le soir, embaument l'air de parfums, d'harmonies;
Pays aimés des cieux, Espagne et colonies,
Vous nous avez donné près de nos jours de pleurs,
Deux femmes au cœur pur, anges aimant la France :
L'une est le souvenir, et l'autre l'espérance!

La seconde stance a été couverte d'applaudissements, et Roger a dû la dire une seconde fois.

La cantate était suivie d'un divertissemen tout espagnol, que Mme Bosio a inauguré, en venant chanter d'une voix fraîche et pure la *Calesera*, mélodie coquette et gracieuse, entrecoupée de ces petites exclamations lancées, ou plutôt traînées dans le pur goût ibérique. Fanny Cerrito a reparu pour danser avec Petitpa la *Manola*, sur l'air ravissant d'Auber; un *Zapatcado* général a terminé la fête.

Alors le rideau du fond s'est levé, la couronne et le manteau impérial, supportés par une nuée d'amours, ont apparu; puis le manteau s'est écarté à son tour, et sur une toile admirablement peinte par MM. Cambon et Thierry, on a vu le cortège du mariage de l'Empereur, défilant devant le Louvre au retour de Notre-Dame, tandis qu'au-dessus planait un aigle colossal, tenant dans ses serres deux écussons lumineux aux initiales de LL. MM.

L'Empereur et l'Impératrice ont été reconduits à leur voiture avec le même cérémonial qu'à leur entrée. Les plus vives acclamations ont encore retenti dans la salle comme au dehors.

ASSOCIATION DES ARTISTES MUSICIENS.

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE.

L'Association des Artistes Musiciens, fondée en 1843, compte dix années d'existence. Pour la dixième fois donc, elle se réunissait, jeudi dernier (17 février), en assemblée générale, et ses membres étaient appelés à entendre le compte rendu des travaux du Comité, pendant l'exercice qui vient de finir.

Pour la quatrième fois, en quatre ans, M. Jules Simon avait été unanimement choisi comme rapporteur : avons-nous besoin de dire que cette continuation de confiance a été justifiée par celle du mérite, et que l'une et l'autre paraissent devoir atteindre la perpétuité?

Le rapport de M. Jules Simon, non moins consciencieux et lucide, non moins élevé de pensée et de style que ses rapports précédents, explique d'abord pourquoi l'Association ne se rassemble plus au bazar Bonne-Nouvelle, dans la Salle de Concert décorée par ses soins. Grâce à la bienveillance constante, à la haute protection dont M. Auber n'a cessé de l'honorer, et le rapport en contient de nouvelles preuves, elle est revenue à la grande Salle du Conservatoire, où déjà elle avait tenu ses assises. Ce local lui convient à tous égards; c'est vraiment le sanctuaire de la musique et le domicile de tous les musiciens. Ensuite, le rapport expose les résultats obtenus. La somme totale des recettes s'est élevée, en 1852, à 51,732 fr.; la rente annuelle, dont l'Association est propriétaire, dépasse 13,000 fr., sans y comprendre les 300 que lui a légués M. de Trémont. Le nombre des Sociétaires payant régulièrement leur cotisation, est de quatre mille et quelques centaines.

De chaleureux applaudissements ont plus d'une fois interrompu le rapporteur. L'assemblée entière a salué de ses acclamations l'hommage rendu à la mémoire de l'homme généreux, de l'ami des arts et des Artistes, dont tout à l'heure le nom se plaçait sous notre plume, de M. de Trémont, dont le testament a si bien couronné l'honorable existence. Elle s'est associée à l'orateur dans la justice rendue à l'un des membres les plus laborieux et les plus modestes du Comité, M. Duzat, auteur d'un travail de révision et de contrôle, qui demandait à être fait par un seul, et qui lui a coûté ses loisirs et ses veilles de trois années. Elle a aussi témoigné sa gratitude au zèle de MM. Prumier, Debez et quelques autres, dont on lira les noms groupés autour de celui de M. le baron Taylor, le glorieux fondateur, l'infatigable Président de toutes les Associations d'Artistes, qui sans lui ne seraient pas. M. Jules Simon l'a bien dit : Si dans quelques autres pays on a essayé sans succès de créer quelque chose d'analogue à ce que nous avons, c'est que M. le baron Taylor n'était pas là pour diriger l'œuvre naissante et la mener à bonne fin.

Après le rapport, M. le baron Taylor a remercié en quelques mots l'assemblée des marques si éclatantes d'estime et d'adhésion, qu'elle venait de lui donner, et le scrutin a été ouvert pour procéder à la réélection ou au renouvellement d'un cinquième des membres composant le Comité. Comme il s'agissait du dernier cinquième, non sorti de l'urne dans les quatre dernières années, les noms étaient connus d'avance. C'étaient, par ordre alphabétique, MM. Maurice Bourges, Brandus, Desmarets, Dietsch, Duzat, Henri Gautier, Massart (Laurent), Narjeot, Charles Proust, Maurice Schlesinger, Urbin, Varney. Parmi ces douze membres, il s'en trouvait deux qui n'habitent plus Paris, MM. Maurice Schlesinger et Varney.

L'assemblée était fort nombreuse : trois cents membres au moins ont entendu la lecture du rapport, et plus de deux cents ont pris

part au scrutin, dont voici les résultats, suivant le nombre des voix obtenues. MM. Duzat, 212; Charles Proust, 205; Henri Gautier, 198; Brandus, 194; Prumier fils, 181; Maurice Bourges, 177; Urbin, 163; Massart (Lambert), 140; Jacotot de Changy, 140; Richard, 139; Deloffre, 134; Charles Réty, 132.

Ces douze sociétaires ont donc été proclamés membres du Comité pour cinq années. Dans le nombre il s'en trouve cinq nouveaux; MM. Prumier fils, Jacotot de Changy, Richard, Deloffre et Charles Réty. Parmi ceux qui ont obtenu ensuite le plus de voix, il faut citer MM. Forestier aîné, Viallon, Badet, Sourdillon, Ancessy et Narjeot.

Maintenant nous allons donner à nos lecteurs le texte même du rapport, sur lequel nous appelons toute leur attention.

MES CHERS CAMARADES,

Vous vous rappelez sans doute que les circonstances et la nature de certaines opérations capitales, telles, par exemple, que la grande loterie d'un million, ont, depuis quelques années, obligé votre Comité à reculer de plusieurs mois la date de nos assemblées générales. Il y a deux ans, vous vous êtes réunis pour entendre votre rapport annuel, en date du 29 mai; l'an passé, ç'a été le 17 mai que nous vous avons présenté le résumé de nos travaux pendant le précédent exercice.

Voulant établir un rapport plus intime entre les résultats constatés par nos livres, et le compte que nous devons annuellement vous rendre de nos actes, désirant mettre la publicité des faits accomplis en parfaite harmonie avec la comptabilité générale de l'Association, comptabilité qui, comme vous le savez, se règle et se balance à la fin du mois de décembre, nous avons cru devoir fixer l'assemblée générale pour cette année, au jour présent, 17 février, et, pour les années subséquentes, autant que possible, dans le courant du mois de janvier.

En suivant régulièrement cet ordre, il sera plus facile à chaque associé, à l'aide d'un simple rapprochement entre les faits énoncés au rapport, et les comptes généraux de l'année qui y sont annexés, d'apprécier exactement l'ensemble et les détails de nos opérations, et de voir mieux selon quelle progression marchent et s'accomplissent les développements successifs de l'Association.

Neuf mois seulement se sont écoulés depuis que votre Comité s'est présenté devant vous, et dans ce laps de temps ne sont pas compris les trois mois d'hiver, c'est-à-dire les mois les plus favorables et les plus productifs.

Il est facile de le comprendre, mes chers Camarades, les faits réalisés durant cette courte période ne sauraient être aussi nombreux que ceux sur lesquels nous avons eu l'honneur, à diverses reprises, d'appeler votre attention, et que nous avons, avec autant de fidélité que de confiance, soumis à votre examen et à votre contrôle.

Néanmoins, rassurez-vous, si les éléments de notre travail sont plus restreints qu'habituellement par le nombre, ils sont loin de l'être par l'importance. Le présent rapport ne comportera pas, il est vrai, de très grands développements; mais il n'en contiendra pas moins la preuve évidente que l'Association des Artistes musiciens continue sa marche régulière vers le noble but qu'elle poursuit, et qu'elle doit indubitablement atteindre un jour.

Il nous est doux, vous le savez, mes chers Camarades, de vous entretenir des principes généreux qui nous animent tous, et de fraterniser pour ainsi dire publiquement dans l'idée féconde dont l'application sage, patiente, persévérante, a produit notre bienfaisante institution; mais, nous avons assez dit notre pensée sur l'Association des Artistes musiciens, fondée par notre président, M. le baron Taylor, pour nous croire en droit d'être sobre de réflexions et de considérations. Le sujet est loin d'être épuisé, nous le savons, nous y reviendrons même dans l'occurence, mais pour le moment, il nous semblerait oiseux de plaider devant vous une cause gagnée depuis longtemps. Nous laisserons parler les faits. Tous, vous en tirerez comme nous des conclusions identiques, à savoir : que l'Association des Artistes musiciens est un bienfait de la providence, qu'elle est appelée à garantir le talent contre les étreintes du malheur, à ouvrir des voies nouvelles à l'art et aux artistes, à réparer les injustices du sort, à répandre enfin sur nous et nos enfants, tous les bienfaits physiques, intellectuels et moraux qu'on est en droit d'attendre d'une répartition plus raisonnée, plus équitable, des éléments du bien-être social, qu'on a trop longtemps demandée à de vaines et mensongères théories.

Il ne faut pas vous étonner, mes chers Camarades, si vous n'avez pas été convoqués pour cette assemblée au lieu ordinaire de nos séances annuelles. L'usage de la salle du bazar Bonne-Nouvelle ne nous appartient plus; les Comités réunis des Peintres et des Musiciens ont dû, dans un but d'économie et d'intérêt général, abandonner ce local, parce qu'il menaçait de devenir onéreux pour les deux Associations.

En prenant à loyer l'étage supérieur du bazar Bonne-Nouvelle, nous tentions une expérience dont nous n'attendions que de bons résultats, et qui, à notre grand regret, n'a pas répondu à toutes nos espérances. C'était cependant une bonne et généreuse pensée que celle dont l'application nous permettait de multiplier les concerts et les matinées musicales; de tirer de l'ombre qui les environne, tous ces talents ignorés, auxquels il ne manque pour se mettre en lumière qu'une occasion favorable, occasion qu'ils attendent trop souvent jusqu'à la fin de leur carrière; de faciliter aux Artistes de l'Association l'exécution publique de leurs œuvres; enfin de fonder une bibliothèque musicale que chaque associé aurait eu le droit de consulter, et où les musiciens studieux auraient trouvé à toute heure du jour des documents précieux et de féconds enseignemen's. Quoiqu'il en soit, l'évènement s'est prononcé contre nos généreuses espérances, et nous avons dû, momentanément au moins, renoncer à notre projet; nous disons momentanément, parce qu'à nos yeux l'expérience n'a pas été décisive, parce que l'insuccès n'a pas détruit notre confiance, enfin, parce que les circonstances de temps et de lieu, de temps surtout, ne nous seront pas toujours aussi défavorables.

Quelques journaux mal informés ont publié que le propriétaire du bazar avait donné congé aux Associations, et que les tableaux des peintres ainsi que le mobilier des Artistes musiciens avaient été retenus par lui en garantie de paiement. Le fait, s'il n'est pas le fruit d'une erreur involontaire, est d'une insigne fausseté, et nous avons pris soin de le démentir. Le congé, au contraire, a été signifié par les Comités au propriétaire du bazar. Quant à notre mobilier, il a été l'objet d'une heureuse transaction, habilement conduite par notre Président, et nous en avons retiré autant que nous pouvions raisonnablement en espérer.

Mes chers Camarades, cette année, comme les années précédentes, nous avons reçu de toutes parts d'honorables marques d'encouragement et de sympathie.

Ces généreux sentiments, ces dévouements désintéressés, qu'éveille dans tous les cœurs bienfaisants notre jeune institution, ces vœux de progrès et d'avenir, ces graves pensées qu'elle inspire à tant d'esprits éclairés, sont un titre d'honneur dont nous avons le droit de nous glorifier ensemble, parce que nous y voyons tous une sorte de consécration morale de nos nobles tendances et de nos féconds principes.

Quelques artistes des chœurs de la société de Sainte-Cécile ont, au profit de notre caisse, fait spontanément l'abandon d'un jeton de présence à la répétition de la messe de M. Deldevez, exécutée par le Cercle musical dans l'église de la Madeleine, en mémoire d'Habeneck aîné, solennité dont les résultats ont été fructueux pour l'Association, et dont nous avons eu l'honneur de vous rendre compte dans notre rapport de l'an dernier.

M. Seveste, directeur du théâtre Lyrique, se montre en toutes circonstances, animé d'excellentes dispositions envers nous. A l'occasion de notre messe annuelle de Sainte-Cécile, M. Seveste s'est empressé de joindre à l'appel fait par nous à l'orchestre et aux chœurs de son théâtre un avis par lequel il engageait avec instance tous ses artistes à concourir à l'exécution de l'œuvre si remarquable de notre collègue Ambroise Thomas. A cette nouvelle preuve de zèle, M. Seveste a bien voulu joindre la promesse d'une prochaine représentation au bénéfice de l'Association. Les amendes encourues par les artistes du théâtre Lyrique seront versées dans notre caisse; leurs cotisations sont toujours payées avec une grande exactitude : Douze membres de votre Comité continuent à jouir de leur entrée personnelle au théâtre de M. Seveste.

Il en est de même au théâtre de l'Odéon dirigé par M. Altaroche.

M Marc Fournier, directeur du théâtre de la Porte-Saint-Martin, autorise aussi et fait effectuer le versement des amendes dans la caisse de l'Association.

M. Perrin, l'intelligent directeur de l'Opéra-Comique, ainsi que notre très-honoré collègue, M. Auber, nous ont, cette année encore, donné de nombreux et précieux témoignages de sympathie. Jamais votre Comité ne s'est adressé en vain à l'illustre directeur du Conservatoire. Non content des titres sans nombre qu'il a conquis et conquiert chaque jour à l'admiration des Artistes, M. Auber, par son inépuisable dévouement à l'œuvre de l'Association, en a mérités d'aussi justes et d'aussi durables à leur reconnaissance.

Les membres du Comité de la Société de Sainte-Cécile, et, M. Seghers personnellement, nous favorisent de leur fraternel appui : sur notre demande, ces Messieurs ont bien voulu ajourner une répétition importante pour que leurs camarades puissent librement coopérer à l'exécution de la messe patronale de Sainte-Cécile.

M. Marque fait hommage à l'Association de plusieurs de ses compositions musicales.

M. Beauchemin nous fait parvenir six exemplaires de son ouvrage sur le chant.

M. Pérot de Bordeaux nous fait don de son ouvrage élémentaire sur la musique.

Mlle Guénée, excellente pianiste de Nantes, en nous envoyant son adhésion et celle de son père, offre à l'Association plusieurs exemplaires de ses compositions et opère un premier versement de 40 fr.

M. Bellon, l'un de nos nouveaux collègues, dépose sur notre bureau la collection complète de ses quintetti pour instruments de cuivre, ouvrage qui jouit à juste titre de l'estime des Artistes.

Notre collègue, M. Onslow, membre de l'Institut, nous fait parvenir une caisse volumineuse contenant les manuscrits originaux de ses admirables compositions.

Mme Coche, professeur de piano au Conservatoire, continue à donner tous ses soins à l'éducation musicale de la fille de l'un de nos plus anciens sociétaires. Parmi les nouveaux adhérents que l'Association doit au

prosélytisme éclairé de Mme Coche, nous vous signalerons M. le comte Joseph de Montbron, artiste distingué, et M. Antoine Lagarde qui ont effectué chacun un versement de 10 fr. à titre de première mise.

M. le docteur Galtier de Montpellier, dont la toute jeune fille est un véritable prodige sur le piano, s'occupe de nos intérêts dans sa résidence et nous y fait de nouveaux prosélytes.

M. Vignières, président du Comité de Toulouse, notre délégué dans cette ville importante, admirablement secondé par le Comité qu'il y a fondé, n'a cessé de donner à l'Association depuis son origine des preuves non équivoques de son zèle et de son parfait dévouement. L'intelligent concours de M. Vignières, sa persévérance, son désintéressement, son exactitude, son activité, nous font un devoir, devoir doux à remplir, de lui adresser devant vous nos vifs remerciments et de le désigner à la reconnaissance de tous les Artistes de l'Association.

M. le docteur Eissen, l'un des médecins les plus renommés de Strasbourg, et membre du Comité de cette ville, assiste gratuitement nos malades et leur prodigue ses soins avec un zèle égal à son désintéressement.

Mme Galland, Mme Pruzenski, et Mlle Zuderella, Artistes de talent, nous offrent leurs concours pour nos concerts et nos solennités.

M. Guthman, voulant organiser à Tarbes une souscription nationale à l'effet d'ériger une statue au célèbre et infortuné Lafont, demande à votre Comité la biographie de ce grand violoniste, M. Léon Kreutzer a bien voulu se charger de la rédaction de cet important travail.

Mme Veuve Lesueur adresse ses remerciments à votre Comité pour la part prise par lui et surtout par son président à l'érection de la statue élevée dans la place publique d'Abbeville à l'illustre auteur des *Bardes* et de la *Caverne*.

M. Beaulieu de Niort, à qui l'Association doit tant déjà, et que l'Institut de France vient d'honorer du titre de membre correspondant, déploie un infatigable zèle dans la mission laborieuse qu'il s'est imposée de propager en province nos idées et nos principes. Par ses soins plusieurs Comités correspondants ont été institués et fonctionnent aujourd'hui dans les départements du Centre et de l'Ouest. Sur ses indications, nous avons pu, dans un certain nombre de localités d'une importance secondaire, confier nos intérêts à des délégués intelligents et dévoués. Les efforts de M. Beaulieu ne sont pas restés infructueux ; grâces à ses instances, à ses nombreuses relations, et surtout à l'estime générale dont il jouit, beaucoup de noms nouveaux sont venus grossir nos listes et l'Association peut étendre dans un cercle plus étendu sa bienfaisante influence.

M. Robin, président du Comité de Poitiers, ne néglige aucune occasion d'amener à nous les tièdes et les indifférents en les animant de ses convictions et en les échauffant de son zèle.

Plusieurs comités se sont formés dans les villes du Midi, à Toulon notamment.

Profitant d'un séjour momentané à Châlons-sur-Marne, M. Coyon, jeune et intéressant Artiste, organise dans cette ville un conseil médical composé de MM. Mosnier, docteur-médecin et Hyppolite Saur, pharmacien. Il nous présente, en outre, un délégué plein de zèle, M. Joseph Quellier. A son retour, M. Coyon remet entre nos mains dix adhésions nouvelles.

Le Comité de Versailles, et particulièrement son secrétaire, M. Denevers, ont fait preuve, cette année encore, d'autant d'activité que de dévouement.

Le respectable abbé Paradis, aumônier à l'hospice de la vieillesse, continue à répandre sur nos pauvres les trésors d'une âme chrétienne et charitable, il leur prodigue des soins jusque sur leur sépulture. L'abbé Paradis est bien véritablement une providence terrestre pour les malheureux En passant par ses mains ingénieuses, nos secours prennent une plus grande valeur et multiplient leurs effets salutaires.

M. de Pèronne, avocat distingué de Nancy, nommé par nous membre honoraire de votre Comité, en raison des signalés services qu'il a rendus aux Artistes, nous exprime les sentiments les plus dévoués et les plus honorables : « Depuis longtemps, nous dit-il, toutes mes sympathies » étaient acquises aux Artistes, plus que jamais maintenant, en toutes » circonstances, je leur appartiens. Puissé je leur être parfois utile et me » montrer digne de l'honneur que vous m'avez fait. »

M. Reinhard, notre délégué pour la ville de Nantes, en nous envoyant 246 fr., montant des cotisations de l'année, nous annonce qu'une nouvelle société musicale dite : Cercle de l'harmonie, a organisé, pour inaugurer ses séances, une messe de Sainte-Cécile à la paroisse Sainte-Croix. Une quête faite pendant cette solennité au profit du bureau de bienfaisance de la ville et de l'Association des Artistes Musiciens, a produit pour notre part une somme de 68 fr.

Une lettre de Lille adressée à notre Président par M. Henri Brunel, à l'occasion d'un grand concours de chant d'ensemble, prouve éloquemment que notre institution est tenue en haute estime par les Artistes de cette ville importante. Cette lettre mérite d'être connue de vous. En voici le texte :

« A M. le baron Taylor,

» Monsieur,

» Je viens, au nom de l'Association musicale de Lille, vous prier de » vouloir bien honorer de votre présence le grand concours de chant d'ensemble que nous avons organisé pour le 20 juin.

» Les principales Sociétés de l'Allemagne, de la Belgique et du Nord » de la France, viendront se disputer la palme dans cette solennité.

» Vous êtes pour nous, Monsieur, le Président d'honneur de toutes » les Associations artistiques de la France. L'Association musicale de » Lille saisit avec empressement cette occasion de montrer l'admiration » profonde, l'affection toute filiale dont elle est pénétrée pour celui qui » a travaillé durant toute sa vie à la sauvegarde du bonheur et de l'hon» neur des Artistes.

» Veuillez, Monsieur, agréer l'assurance de mes » sentiments dévoués.

» Le Président de l'Association musicale de » de Lille.

Signé : Henri Brunel. »

Mlle Schneider, dans une lettre touchante, remercie vivement le Comité de ce qu'il a fait pour sa famille et pour son pauvre père récemment décédé. Beaucoup d'autres lettres d'actions de grâces nous sont également adressées. Nous ne pouvons accepter pour nous seuls les actes de gratitude de Mlle Schneider et de tant d'autres Artistes atteints par l'infortune. Ces actes si honorables se rapportent à vous tous, mes chers Camarades, qui concourez avec nous au progrès de l'Association, et c'est pour cette raison que nous avons cru devoir les porter à votre connaissance.

M. le marquis de Harenc, nommé il y a peu de temps membre honoraire du Comité, nous envoie une somme de 100 fr. par l'intermédiaire de M. Laty, l'un de nos plus dévoués collègues.

M. le comte Pillet Will, régent de la Banque de France, donne à l'Association une somme de 50 fr. destinée à secourir un sociétaire tombé dans le besoin.

M. Barbier, pharmacien, rue des Lombards, sollicite et obtient le titre de membre du conseil médical de l'Association.

Notre collègue, M. Kastner, ajoute 5 fr. au secours voté en faveur d'un vieil Artiste.

Nos collègues, MM. Bellon et Henri Gautier augmentent, le premier de 5 fr., le second de 10 fr., le secours mensuel d'une pauvre veuve. M. Henri Gautier ne s'en tient pas là : à l'occasion du jour de l'an, une somme de 100 fr., touchantes étrennes de la bienfaisance au malheur, est versée par lui dans la caisse de l'Association.

Notre collègue, M. Zimmerman, dont nous avons eu tant de fois l'occasion de louer la générosité, ajoute 10 fr. au secours accordé à un jeune Artiste père de famille atteint d'une grave maladie.

M. Klein donne 5 fr.

M. Debussac donne 6 fr.

M. Moreau à qui le Comité a fait rendre justice d'un acte arbitraire commis à son préjudice par M. Lahire, directeur de la Chaumière, en nous adressant l'expression de sa reconnaissance, fait don d'une somme de 6 fr. à l'Association.

A l'occasion du *Requiem* de notre collègue, M. Berlioz, et de la messe de Ste-Cécile, S. M. l'Empereur Napoléon, alors Président de la République, nous envoie une somme de 200 fr. Ajoutons que toujours les instances de notre Président auprès de S. M. ont amené des résultats fructueux et que jamais votre Comité n'a vainement fait appel à la bienfaisance éclairée de l'empereur en faveur des Artistes malheureux.

A la suite de la messe de Ste-Cécile nous avons reçu de M. le Ministre de l'Intérieur 100 fr., de Mme la duchesse de Narbonne 100 fr., de notre collègue M Erard 100 fr., de Mme Francis Wey 20 fr., de M. le baron et de Mme la baronne de Vatry 30 fr., de M. le comte de Siron 20 fr., de Mme Odiot 20 fr., de Mme la Maréchale de Montebello 20 fr., de M. de Rumigny 10 fr., de M. Amb. Thomas 10 f., de Mme de l'Épine 5 fr.

Mme Ad. Adam, l'une de nos dames quêteuses, avait recueilli dans le cercle de ses connaissances une somme de 130 fr.

L'œuvre de l'Association est si noble et si belle que les amours-propres les plus légitimes, les talents les plus éprouvés, les réputations les plus répandues, les noms les plus illustres, veuillent bien s'effacer devant elle. Ainsi dans nos solennités du *Requiem* et de *Ste-Cécile*, dont je me propose de vous entretenir plus loin, nous avons vu chantant modestement une simple partie de chœur des Artistes tels que MM. Levasseur, Bussine, Jourdan, Merly, Nathan, Henri Adam, et, parmi les dames, Mlles Grimm, Lefebvre, Dobré, Courtot, etc., etc Il n'y a peut-être pas de fait qui parle plus haut en faveur de notre institution, et qui constate mieux la supériorité de nos principes sur certaines doctrines qu'on essaie de couvrir du manteau de la philanthropie.

Il y a quelque mois, notre Président reçoit de M. Romieu, directeur des Beaux-Arts, la lettre suivante :

« M. le Président,

« Je m'empresse de vous annoncer que M. le Ministre de l'Intérieur a » bien voulu, sur ma proposition, accorder à l'Association des Artistes » musiciens un encouragement de 500 fr. Cette somme sera ordonnan» cée en votre nom pour être versée par vos soins dans la caisse de se» cours de l'Association.

« Recevez, M. le Président, l'assurance de ma considération très » distinguée.

« Le Directeur des Beaux-Arts,

« *Signé*, Romieu. »

Monseigneur Sibour, Archevêque de Paris, nous honore toujours de ses hautes sympathies. Le nom de l'illustre prélat et celui de Mme la duchesse de Narbonne sont gravés dans notre mémoire; ils viennent d'eux-mêmes se placer sous notre plume.

Parmi les noms vénérés des bienfaiteurs de l'Association, nous avons à inscrire un nom nouveau. Ce nom, il est déjà connu de vous, c'est celui de Louis-Philippe-Joseph Girod de Vienney, baron de Trémont, décédé à St-Germain-en-Laye, le 1er juillet 1852, après avoir légué toute sa fortune, 18,000 livres de rente, à des œuvres de philanthropie et à des hommes voués au culte du travail, de l'intelligence et des arts.

Le 19 octobre vous avez été convoqués par les Comités réunis pour entendre la lecture du testament olographe de M. le baron de Trémont. C'est à M. Samson, de la Comédie-Française, président de la Société des Artistes dramatiques qu'avait été confié le soin d'interpréter les suprêmes volontés du testateur. Ceux d'entre vous qui ont été assez heureux pour assister à la lecture du testament de M. de Trémont savent avec quel recueillement et quel enthousiasme a été accueillie chacune des paroles de ce citoyen généreux.

Nous voudrions que les limites de notre travail nous permissent de vous citer dans toute son intégrité ce précieux testament où sont professées la plus sage philosophie, la plus ardente charité, les croyances les plus consolantes; où respire le plus pur amour du bien, de l'utile et du beau; et où M. de Trémont a répandu à profusion toutes les lumières d'un esprit supérieur et tous les trésors d'une âme sensible et dévouée.

Puisqu'il ne nous est pas loisible, mes chers Camarades, de vous initier à tous les détails de l'acte important qui nous occupe, nous vous en ferons seulement connaître l'ensemble et les dispositions générales.

Ayant pour but, comme il le dit lui-même, de laisser quelques traces utiles de son passage en ce monde, M. de Trémont entre dans de longues explications, non sur le droit que la loi lui donne de disposer volontairement de sa fortune, mais sur l'emploi qu'il prétend en faire.

« Après avoir, dit-il, scrupuleusement examiné ma conscience, ici, » devant Dieu qui m'entend, et prêt à paraître devant lui, j'affirme » que ma vie entière n'offre rien qu'un homme de bien ne puisse avouer » Si j'ai eu des ennemis, quoique ne les ayant pas mérités, je leur par- » donne J'éprouve une vive reconnaissance pour les personnes qui m'ont » donné des preuves d'attachement, et je me livre à l'idée consolante » qu'une vie future réunit les êtres faits pour s'aimer. »

Il ajoute :

« En plaçant ma fortune à fonds perdu j'aurais doublé ces jouissances » matérielles que les célibataires aiment tant à se procurer, j'aurais enfin » augmenté cette part mal réfléchie, mais non moins réelle, de consi- » dération que la société accorde à la fortune : une volonté ferme a » éloigné de moi cette pensée égoïste. »

Suit l'énumération des legs ou fondations institués par le testateur :

Premièrement — Il est mis à la disposition de l'Institut une rente perpétuelle de 500 fr. pour être annuellement convertie en une médaille d'or à décerner au français ou à l'étranger établi en France, jouissant d'au moins 50,000 fr. de revenu qui aura fait le plus bel usage de sa fortune.

Ce legs est fondé sur des considérations de l'ordre le plus élevé :

« L'étude du cœur humain, dit M. de Trémont, montre que l'adver- » sité est, chez les gens honnêtes, moins difficile à subir que celle de la » prospérité. Lorsque le pauvre est né bon et courageux, rien n'arrête » en lui l'élan du dévouement, rien ne paralyse les mouvements de » son cœur. Étranger aux distinctions et aux besoins créés par la haute » société, ses sentiments sont ceux d'une nature encore vierge. Il est » dévoué parce qu'il ne calcule pas avec le dévouement; il est désin- » téressé parce que le travail de chaque jour semble lui voiler l'avenir.

» Le riche, au contraire, vit dans une sphère qui se meut au milieu » d'éléments d'ambition, d'avidité, de vanité, d'égoïsme et de nécessités » factices. L'habitude de regarder au-dessus et rarement au-dessous de » soi, tout enfin concourt à affaiblir cette générosité bienfaisante qui ne » favorise aucune prétention et ne flatte aucune faiblesse. N'être point » avare, améliorer son bien, occuper des ouvriers est fort louable sans » doute; mais il l'est davantage d'y joindre cet esprit philanthropique » qui soulage l'humanité souffrante, qui améliore la condition de ceux » qui n'ont que des bras sans intelligence, ou de l'intelligence sans » culture.

» Si donc l'exercice d'une libéralité bien entendue est difficile pour le » riche, il me semble utile d'en faire connaître les exemples. N'aurait-ce » pas été acquitter une dette de reconnaissance publique que de dé- » cerner, de leur vivant, une médaille à Monthyon, à Benjamin Delessert, » et aujourd'hui au duc d'Albert de Luynes, etc., etc. »

Secondement. — Fondation de trois prix de 1,000 fr. chacun en faveur de trois étudiants distingués et sans fortune.

Troisièmement. — Fondation de deux prix de 1,000 fr. chacun : le premier à un jeune peintre ou statuaire, le deuxième à un jeune musicien.

« La culture des beaux-arts, dit encore M. de Trémont, a été pour » moi le plus doux délassement d'une carrière laborieuse. J'ai trouvé » dans les grands artistes une élévation d'esprit et de sentiments presque » toujours au niveau de leur talent. Ils joignent aux qualités des hommes » bien élevés le reflet de leur vive imagination et de leurs facultés artis- » tiques. Cela fait penser combien de sujets richement dotés par la na- » ture ont été arrêtés dans leur essor, non par un degré de pauvreté qui » peut exciter les efforts, mais par la misère qui flétrit, éteint et souvent » dégrade »

Quatrièmement. — Contribution annuelle de 300 fr. à chacune des cinq Associations artistiques présidées par M. le baron Taylor.

Primitivement, une rente de 200 fr. seulement avait été léguée par M. de Trémont à chacune des deux Associations dont il était membre, c'est-à-dire à l'Association des Peintres et à celle des Musiciens. Plus tard, par un codicile spécial, le testateur a porté le chiffre de la rente annuelle qu'il laisse à nos sociétés de bienfaisance, à 300 fr. Il a voulu, en outre, étendre sa libéralité sur tous les artistes, et se montrer également généreux envers les cinq Associations dont l'ensemble compose aujourd'hui la Société des Lettres et des Arts.

Il résulte de ces dernières dispositions que les Associations d'Artistes sont inscrites au testament de M. le baron de Trémont pour une rente annuelle de 1,650 fr., en y comprenant le fonds d'accroissement d'un dixième en plus, dont la sage prévoyance du bienfaiteur a voulu garantir le bienfait.

Cinquièmement. — Fondation d'une rente annuelle de 1,000 f. destinée à aider un savant sans fortune, dans les frais d'expérience et de travaux qui feraient espérer une découverte ou un perfectionnement très utile dans les sciences et dans les arts libéraux et industriels.

Sixièmement. — Fondation de trois bourses entières et de trois trousseaux à l'École polytechnique, pour les trois départements de l'Aveyron, des Ardennes et de la Côte-d'Or, dont M. de Trémont a autrefois été préfet.

Septièmement. — Fondation de trois bourses entières et de trois trousseaux à l'École des Arts-et-Métiers de Châlons, pour les trois départements du Doubs, de la Haute-Saône et du Jura, composant l'ancienne Franche-Comté, province natale de M. de Trémont.

Huitièmement. — Fondation de 100 fr. de rente perpétuelle pour les pauvres de la commune de Rosey, près Vesoul (Haute-Saône), où l'aïeul du testateur a possédé une terre.

Neuvièmement. — Fondation d'une dot annuelle pour faciliter le mariage d'une fille mère reçue à l'hospice de la Maternité, consistant en une rente perpétuelle de 500 fr.

Rien, vous le reconnaîtrez, mes chers Camarades, rien de plus noble, de plus généreux, de plus touchant que ce legs; il prouve à lui seul toute la tolérance éclairée, toute la bonté de cœur, toute la tendresse d'âme du fondateur.

« Il y a de pauvres filles, dit-il, qui, avec des sentiments honnêtes, » n'ont commis d'autre faute que celle qui les a rendues mères. Elles le » prouvent surtout lorsque, malgré leur pénible situation, elles sont ré- » solues à ne point se séparer de leur enfant. Quand leur séducteur est » un bon sujet et un bon ouvrier, il ne leur manque souvent pour sortir » d'un état que réprouvent les mœurs, que quelques avances pour aider » à un petit établissement et se marier. Voilà à quoi je serai heureux de » contribuer, et j'espère que l'administration des hospices voudra bien » concourir par ses soins à réaliser mes intentions. »

Dites, mes chers Camarades, peut-on lire ou entendre lire ces quelques lignes sans se sentir pénétré de respect et d'attendrissement?

Dixièmement. — Fondation d'une pension viagère en faveur d'un domestique dont M. de Trémont a reçu de nombreuses marques d'attachement et de fidélité.

Onzièmement. — Contribution annuelle de 200 fr. de rente à l'établissement agricole de Mettray, augmentée d'un legs de 100 fr. à distribuer chaque année à des femmes et enfants de pauvres ouvriers malades dans les hopitaux.

Douzièmement. — Don consistant en huit livrets de 25 fr. chacun à huit pauvres enfants apprentis de Paris âgés de huit à douze ans, et en quatre livrets de cinquante fr. chacun à quatre autres pauvres apprentis également de Paris, âgés de treize à dix-sept ans.

Treizièmement — Fondation d'un prix d'encouragement de 200 fr. à un jeune ouvrier suivant avec assiduité et distinction les cours du Conservatoire des Arts-et-Métiers.

Quatorzièmement — Enfin, fondation d'une rente perpétuelle de 400 fr. à la ville de Saint-Germain-en-Laye, dont 300 fr. pour ses pauvres, et 100 fr. pour achat de livres moraux et instructifs à la Bibliothèque publique de la ville. Une médaille de 20 fr. est en outre instituée pour être annuellement décernée à l'ouvrier de Saint-Germain qui se sera montré le plus assidu à la lecture et à l'étude.

Vous le voyez, mes chers Camarades, après avoir secouru le malheur et protégé les arts pendant toute une longue vie, c'est encore par des bienfaits qu'en quittant ce monde, M. de Trémont consacre toutes ses affections et tous ses souvenirs. Non seulement chacune des fondations de ce fervent ami de l'humanité est marquée au coin de la plus haute et de la plus sage philanthropie, mais encore sa vive sollicitude pour les Artistes et surtout pour les infortunés qu'il institue généreusement ses légataires universels, a su prévoir tout ce qui aurait pu s'opposer à l'entier accomplissement de son œuvre suprême. Pour plus de garantie, c'est à l'Académie Française, à l'Académie des Beaux-Arts, et au bureau des hospices, qu'il a confié le soin d'assurer la réalisation de ses derniers vœux.

Il est donc *moralement* impossible qu'aucun obstacle puisse s'opposer aux nobles intentions de l'homme dont le nom et le souvenir vénérés resteront éternellement gravés dans le cœur des Artistes.

Déjà les Comités réunis, se fondant sur un passage du testament que nous avons cité plus haut, ont fait part à M. le duc de Luynes du désir indirectement formulé par M. de Trémont. M. le duc d'Albert de Luynes agréera la médaille d'or de 500 fr. qu'il a si noblement méritée, si l'Institut juge à propos de la lui décerner. Seulement son acceptation définitive est soumise à la condition expresse d'en verser la valeur dans la caisse de l'Association.

C'est vraiment un beau et consolant spectacle que ce combat de générosité auquel nous assistons. L'avenir, sans aucun doute, appartient aux institutions qui ouvrent de semblables lices et provoquent d'aussi nobles luttes.

La profonde gratitude des Associations s'est exprimée déjà d'une manière digne d'elle-même et de son objet : les peintres ont décidé qu'un buste en marbre reproduirait les traits de M. de Trémont; les gens de lettres ont voulu que le testament de cet homme bienfaisant, accompagné d'un travail biographique, fût livré à la publicité; enfin, nous, les Artistes musiciens, en exécutant le *Requiem* du 22 octobre, nous avons rendu un public et religieux hommage à la mémoire et aux vertus de notre bienfaiteur.

Cependant, ce n'est point assez, mes chers Camarades, il faut encore qu'il jaillisse de cette assemblée d'Artistes un acte éclatant d'actions de

grâces envers M. le baron de Trémont. Profitons donc de l'occasion solennelle qui nous réunit autour de notre digne Président comme des enfants autour de leur père, pour confondre nos cœurs, nos voix et nos pensées, dans un même élan d'admiration, de bénédiction et de reconnaissance.

Mais laissons ce sujet, il nous entraînerait peut être trop loin.

Vous avez dû voir, mes chers Camarades, dans une note placée en tête du livret de l'an dernier que, par décision du Comité, nul Sociétaire ne pourra désormais obtenir un secours quelconque de l'Association, s'il ne justifie d'au moins une année d'inscription sur nos livres. Cette sage mesure a été provoquée, nous le disons à regret, par une foule de requêtes indiscrètes et de demandes précipitées sur lesquelles nous avons dû prononcer l'ordre du jour.

Nous nous occupons activement de régulariser l'administration générale. Un projet mûrement élaboré par notre collègue M. Lebel, sur la réglementation des Comités de province dans leurs rapports entre eux et avec le Comité central, sera dans peu soumis à nos délibérations.

Sur la proposition de M. Prumier, l'un de nos vice-présidents, votre Comité a décidé que deux nouveaux registres seraient ouverts contenant: l'un, par ordre alphabétique, les noms des artistes qui ont concouru ou concourront à l'avenir à nos fêtes et solennités, et la spécification des services rendus par eux à l'Association; l'autre, ces mêmes noms classés par nature de voix et d'instruments avec les adresses de ceux qui les portent. Ces deux registres se complètent l'un l'autre; outre qu'ils nous seront très utiles dans l'organisation de nos messes et concerts, ils présenteront à l'examen facile du Comité les états de service des Sociétaires qui, comprenant et pratiquant la cotisation du travail, ne nous ont jamais refusé leur aide, et contiendront ainsi les titres par eux acquis à la reconnaissance générale des artistes, titres qui plaideraient puissamment en leur faveur, si, ce qu'à Dieu ne plaise, ils se voyaient un jour forcés de recourir à l'assistance de l'Association.

Par une décision récente de votre Comité, les noms des Sociétaires qui auront reçu des secours pendant plus de trois mois consécutifs, seront à l'avenir inscrits au livret de l'année. Il devient indispensable d'exposer le plus ostensiblement possible, l'accroissement du capital et l'emploi de la rente de l'Association.

Les secours ont pris une telle importance, et vous allez en avoir la preuve, qu'il est de notre devoir d'en porter le nombre, la nature, la valeur et la distribution à votre connaissance; afin d'alléger un peu la responsabilité qui pèse sur nous, et surtout pour que chacun des intéressés puisse se rendre un compte exact de la gestion de ses mandataires. Si la discrétion est louable, si elle ajoute au prix du bienfait, ce n'est que dans les actes de charité privée. Les secours de l'Association ne sont pas des aumônes, ils n'emportent rien qui puisse éveiller la susceptibilité la plus ombrageuse, il n'y a donc aucun inconvénient à les rendre publics.

Les demandes de secours ont été cette année très nombreuses, la plupart d'entre elles étaient si justes et si pressantes que, pour y faire droit, nous avons été contraints d'outre-passer un peu les limites que nous nous étions imposées.

Mais, comme dans la pratique de la bienfaisance il ne suffit pas que le cœur seul soit satisfait, nous avons résolu qu'à l'avenir nous nous tiendrions rigoureusement dans des bornes déterminées à l'avance. Cette bonté, cette libéralité du cœur qui pousse irrésistiblement à faire le bien, est sans doute la manifestation de ce qu'il y a de plus noble et de plus élevé dans la pensée de l'homme; cependant elle n'est pas sans quelque danger; il importe surtout de se prémunir contre cette pitié qu'inspire toujours le spectacle du malheur, sentiment fort louable en lui-même, mais dont il ne faut pas que les effets puissent jamais ni engager ni compromettre l'avenir.

C'est dans cet esprit de prévoyance et de sage économie, plus charitable cent fois que cette libéralité mal entendue qui ne pense qu'au moment présent, ne voit qu'une souffrance et donne sans compter, que votre Comité vient d'agir en décidant la création d'un budget. Une commission spéciale, composée de notre Président, M. le baron Taylor, et de MM. de Bez et Devaux, a été chargée d'en préparer les bases, et bientôt le résultat des travaux de la commission deviendra l'objet des délibérations de votre Comité.

Outre les secours en argent qu'elle a si largement distribués, l'Association a prouvé plus d'une fois son utilité par les services de différentes natures qu'elle a pu rendre aux artistes.

Le sociétaire Courcol, remercié à l'improviste par l'administration du Théâtre-National (ancien Cirque), s'adresse à votre Comité qui s'engage, comme il l'a fait déjà tant de fois, à défendre ses intérêts et à lui faire rendre justice.

Un Choriste du théâtre Italien, menacé de retrait d'emploi, nous expose sa situation et réclame notre appui. Une démarche officieuse du Comité auprès du chef de chant; M. Cacerès, Artiste qui nous a témoigné beaucoup de bienveillance, a produit tout l'effet que nous en attendions.

Votre Comité est bien déterminé à poursuivre la voie de réparation dans laquelle il s'est engagé, néanmoins il faut qu'il agisse avec beaucoup de circonspection, il faut surtout qu'avant de prendre en main les affaires litigieuses des sociétaires, il se soit parfaitement assuré de l'honneur et de la solvabilité de leurs débiteurs. En effet, vous le comprenez, le Comité ne peut pas, ne doit pas s'engager étourdiment dans des affaires sans issue, dans des affaires auxquelles l'habilité et la mauvaise foi de la partie adverse ne laissent qu'un résultat possible; celui de mettre l'Association dans l'obligation d'acquitter des frais devenus énormes, sans qu'elle ait pu parvenir à faire désintéresser son client. Ainsi, dans l'affaire du bal Chabrol, les frais de procédure et de poursuites se sont élevés à un chiffre très fort, et l'insolvabilité du directeur a rendu de nul effet le jugement prononcé contre lui. Il est donc sage, dans l'intérêt même des Artistes lésés de n'entreprendre leur défense qu'après bonne information sur la moralité et la position de fortune de l'entrepreneur dont ils ont à se plaindre. Huit Artistes étaient intéressés dans cette affaire du bal Chabrol; nous avons dû, devant l'insuccès de nos poursuites, venir en aide à deux d'entr'eux dont la position n'était pas heureuse.

Un élève du Conservatoire, M. Maillet, n'écoutant que son bon cœur, et bravant le danger, sauve une femme qui se noyait dans le canal Saint-Martin. Notre Président ne veut pas qu'une aussi belle action reste sans récompense, il obtient par ses démarches qu'une médaille sera décernée à l'auteur de cet acte de courage et d'humanité.

Vous le voyez, dans les limites du possible, votre Comité, tout en se préoccupant vivement des intérêts généraux de l'Association, ne néglige pas les intérêts particuliers, quand ceux-ci toutefois ne tournent pas au détriment de l'ensemble.

L'Association compte en province bon nombre de nouveaux délégués.

M. Yung, présenté par notre ancien camarade, Caussinus, accepte les fonctions de membre correspondant pour la ville de Nevers.

M. Donnay succède à M. Fléché comme délégué au Hâvre. M. Donnay justifiera, nous n'en doutons pas, toute la confiance que nous mettons en lui. Il n'a pour cela qu'à marcher sur les traces de son prédécesseur.

M. Grassau, qui a montré tant de zèle à Rouen, puis à Brest, réside actuellement à Amsterdam : c'est vous dire que nous avons aujourd'hui dans cette vieille capitale de la Hollande un digne et dévoué représentant.

M. Vienne vient d'accepter notre délégation pour la ville de Genève.

Enfin, M. Motthes a bien voulu se charger des mêmes fonctions pour la ville de Blois.

Il est temps, mes chers Camarades, de passer à la partie de notre travail qui doit vous faire connaître les efforts que nous avons tentés pour favoriser l'art musical dans son développement sérieux, et surtout pour lui faire porter des fruits abondants au profit de la bienfaisance et de l'infortune.

Quelques jours après notre dernière assemblée générale, une réunion d'amateurs distingués de Strasbourg, dite la société du Pfingsmontag (du lundi de la Pentecôte), de concert avec notre Comité correspondant, organise dans la salle de la réunion des Arts, mise gratuitement par M. Grucker à la disposition de nos collègues, deux représentations dramatiques dont l'une au bénéfice de l'Association des Artistes musiciens. Une comédie écrite par un homme de lettres de la ville, une étude consciencieuse des mœurs strasbourgeoises au siècle dernier, faisait les frais littéraires de cette représentation. Des airs populaires caractéristiques avaient été composés exprès par MM. Rondelet fils et Selenick, chef d'orchestre du théâtre et membre du Comité de Strasbourg. M. Klein, président du Pfingsmontag a servi nos intérêts avec beaucoup de zèle et d'intelligence, et les membres de cette société ont ajouté au plaisir qu'on éprouve toujours à cultiver les arts. le plaisir plus doux encore de faire une bonne action. A la suite de cette représentation. 250 fr. ont été versés dans notre caisse.

Les résultats financiers de la fête du printemps donnée au Jardin d'Hiver, le 25 avril, par les trois Associations des Auteurs et Compositeurs, des Artistes dramatiques et des Artistes musiciens, ont dépassé les prévisions exprimées dans notre précédent rapport. Chacune des sociétés bénéficiaires a encaissé une somme de 700 fr.

Le 26 septembre, une grande solennité musicale a eu lieu à Lyon, dans la grande cour du palais Saint-Pierre, que les autorités avaient bien voulu mettre à notre disposition. Un puissant orchestre, composé de toutes les musiques militaires de la garnison, a exécuté, sous l'habile direction de M. Georges Haïnl, chef d'orchestre du grand Théâtre, plusieurs morceaux de la messe de Sainte-Cécile de M. Ad. Adam, arrangés pour orchestre d'harmonie par notre collègue, M. Klosé. La fête a été magnifique, toutes les notabilités de la ville y avaient été conviées. M. le baron Taylor, sur les instances du Comité, n'a pas hésité à entreprendre le voyage de Lyon, où sa présence avait été jugée nécessaire. Les Artistes de la ville ont fait à notre honorable Président, une réception digne de lui. Une députation d'Artistes du Grand-Théâtre s'est présentée à son hôtel pour le féliciter et s'entretenir avec lui des intérêts de l'Association. Deux adhésions lui ont été remises par M. Billier, président et trésorier de la fanfare lyonnaise. Nous devons des remerciments à M. Georges Haïnl, pour le zèle et l'activité dont il a fait preuve dans l'organisation de cette solennité, aux Artistes qui ont concouru à son exécution, aux autorités civiles et militaires de la ville, et enfin au directeur du Grand-Théâtre, M. Delestang, qui, entre autres témoignages de sympathie, a voulu réduire ses droits de directeur de 456 fr, à 225 fr.

Le 22 octobre, un *Requiem* solennel en mémoire de M. le baron de Trémont, a été exécuté par 600 chanteurs et instrumentistes sous la direction de son auteur, M. Berlioz. Les voûtes de Saint-Eustache, ébranlées par les accents prodigieux du *Tuba mirum*, recouvraient une foule compacte et recueillie. Le succès a été immense, et l'exécution irréprochable. Les chœurs étaient dirigés par MM. Cornette, Tariot, Laty et Edouard Batiste. Les solos de soprano ont été chantés par Mlle Lefebvre de l'Opéra-Comique. Les solos de ténor ont été supérieurement interprétés par les quatre voix à l'unisson, de M. Sainte-Foy, de l'Opéra-Comique, et de MM. Caraman, Robert et Schneider, de l'Opéra. La commission d'organisation, sous la présidence si active et si éclairée de M. Prumier, se composait de MM. Edouard Batiste, Devaux, Gouffé, Labro et Laty; MM. Proust, Duzat, Wacquez, Demol et Bellon, étaient placées au contrôle et remplissaient les fonctions de pointeurs. Nos dames patronesses et quêteuses, MM^mes Arsène Houssaye, Achille Comte, Gonzalès, Clerget, Delvigne, Godefroy, Gardissal, Roëhn et Tessier, ont recueilli une somme de 465 fr. 45 c., les chaises ont produit 1,271 fr. 80 c., ces deux chiffres, joints aux dons faits par l'Empereur et par d'autres personnes charitables, réalisent un total de 1,856 fr. 95 c. MM. Derval et Volnys du Comité des Artistes dramatiques, MM. Justin Ouvrié, Dadure, Fon-

tenay, Gamen du Pasquier, du Comité des peintres, et quelques membres de votre Comité, avaient l'honneur de donner la main aux gracieuses dames qui avaient bien voulu se charger de recueillir les offrandes.

Un mois après, le 22 novembre, une seconde solennité, non moins imposante, avait lieu dans l'église Saint-Eustache, nous voulons parler de la messe de Sainte-Cécile, composée expressément pour la circonstance, par notre très honoré collègue, M. Ambroise Thomas, membre de l'Institut. Cette œuvre nouvelle du jeune et illustre compositeur dont nous sommes heureux et fiers de posséder toutes les sympathies, est empreinte d'un grave caractère, et se fait remarquer par un style plein d'élévation, de noblesse et de dignité, elle brille à chaque page des grandes qualités qui distinguent si particulièrement ce maître. M. Ambroise Thomas s'est révélé dans cette occasion solennelle, sous une face toute nouvelle. Il a prouvé que si sa muse sait plaire et charmer, c'est qu'elle sait aussi s'échauffer au divin foyer d'où rayonnent les grandes idées et les hautes et sévères inspirations.

Malgré le mauvais temps, une immense affluence d'auditoire remplissait les nefs spacieuses de Saint-Eustache. M. Tilmant aîné, chef d'orchestre de l'Opéra-Comique, dont le zèle, vous le savez, est à la hauteur du talent, conduisait l'orchestre, et MM. Cornette, Tariot, Lebel et Ed. Batiste, dirigeaient la masse chorale. Comme au *Requiem* de M. Berlioz, tous les théâtres et toutes les sociétés musicales de Paris étaient représentés à cette solennité artistique et religieuse. Les solos ont été admirablement chantés par Mlle Lefebvre et par MM. Masset et Battaille. M. de Garaudé, de concert avec les Artistes cités plus haut, avait présidé à l'étude des chœurs. La Commission d'organisation, toujours sous la présidence de M. Prumier, était formée de nos collègues MM. Devaux, Proust, Lebel et Triébert. Un grand nombre d'autres membres du Comité se sont fait un devoir de prêter leur aide à la Commission dans l'accomplissement de sa tâche difficile. M. Auber, pour les deux solennités du *Requiem* et de la messe, a mis à la dispositon de la commission le personnel entier des élèves du Conservatoire. Il a aussi prêté la salle où nous sommes réunis aujourd'hui pour nos répétitions. M. Perrin, directeur de l'Opéra-Comique, et M. Séveste, directeur du théâtre Lyrique, ont été pour nous d'une parfaite bienveillance. Les Artistes du théâtre Italien, de l'Opéra-Comique et du théâtre Lyrique; ont rivalisé de zèle. Les offrandes recueillies par nos Dames patronesses; Mme la marquise Duplessis-Bellière, Mme la comtesse de Clozier, Mmes d'Horrer, de Barival, Ad. Adam et Zimmerman, se sont élevées à la somme de 815 fr. 15 c. Les chaises et places réservées, ont produit 2,177 fr. Enfin, une quête faite par une charmante personne, Mlle Jenny Gaide, à la dernière répétition générale a produit 32 fr. 70 c. Les dons précités et la libéralité de plusieurs autres personnes, ont élevé la recette générale de la messe de Sainte-Cécile de 1852, à la somme de 3,487 fr. 15 c. Remercions ici le clergé de Saint-Eustache, et plus particulièrement M. le curé Gaudrau qui s'associe toujours à notre œuvre charitable avec le plus louable empressement. Nous nous plaisons à témoigner aujourd'hui notre satisfaction et notre vive reconnaissance aux nombreux Artistes qui ont concouru à ces deux solennités. Au reste, ils trouveront une récompense digne de leur zèle et de leur talent, dans la pensée qu'ils ont vaillamment combattu, d'une part, contre l'égoïsme, de l'autre, contre la misère, et qu'ils sont sortis victorieux de cette double lutte. Grâces à eux, la fortune commune des Artistes musiciens s'est augmentée de près de 6,000 fr.

La veille de notre messe, le 21 novembre, une messe de M. Mathieu, ancien maître de chapelle, était exécutée dans l'église du palais de Versailles par les soins du Comité correspondant de cette ville. La direction de l'orchestre avait été confiée à M. Bellon, Mlles Grimm et Courtot, MM. Henri Adam et Sapin chantaient les solos. M. le directeur du théâtre avait bien voulu, sur notre demande, contremander une répétition générale afin d'assurer à nos collègues la coopération de ses Artistes. Mme la contesse de Saint-Marceau, femme de M. le Préfet de Seine-et-Oise, et Mme Amat, épouse du régisseur du palais, avaient accepté et ont rempli avec autant d'empressement que de distinction les fonctions de dames quêteuses. Mme la comtesse de Saint-Marceau, a fait remettre à M. Denevers, secrétaire du Comité et principal organisateur de la messe, une somme de 20 fr., en témoignage de sa satisfaction et de ses sympathies. Le produit net de la messe de Sainte-Cécile de Versailles figure à nos recettes pour une somme de 361 fr. 45 c.

Le 15 décembre, le Comité correspondant de Strasbourg a donné un grand concert dans la salle de spectacle de cette ville au bénéfice de l'Association. Il s'était assuré le concours de toutes les musiques de la garnison, des écoles de chant des régiments, des amateurs instrumentistes et chanteurs et de l'orchestre du théâtre. Tous ces éléments réunis formaient un ensemble de 400 exécutants. Les artistes qui se sont fait entendre à ce concert sont : M. Schwaederlé, violoniste hors ligne, M. Sélénick, chef d'orchestre du théâtre, M. Romanville, excellent chanteur comique et enfin la charmante cantatrice Mme Montaubry. M. Montaubry, tenor de prédilection du public strasbourgeois devait aussi chanter dans ce concert, mais une indisposition subite l'a empêché à son grand regret, de remplir, en ce qui le concernait, les promesses du programme. Le *sanctus* de la messe de M. Ad. Adam, sous le titre improvisé pour satisfaire à un scrupule de Monseigneur l'évêque de : *Souvenir du* 10 *mai*, *la Chasse* de Rossini, *les Souvenirs de Gênes* de Strauss; ont été supérieurement interprétés par les musiques dont suit l'énumération :

Musiques du 17e léger	chefs	M. Bancard
62e de ligne	id.	M. Kuntz.
11e d'artillerie	id.	M. Mouix.
12e d'artillerie	id.	M. Peligry.
15e d'artillerie	id.	M. Morand.

La recette brute de ce beau concert s'est élevé à la somme de 1651 fr. Le droit des pauvres était de 169 fr. 28 c., le bureau de bienfaisance nous en a généreusement exonérés, Notre colègue, M. Kastner, résidant présentement à Strasbourg, a fait don à l'Association, à l'occasion du concert du 15 décembre, d'une somme de 100 fr. De près comme de loin, M. Kastner est l'un des plus fermes et des plus dévoués soutiens de notre institution.

Il nous est doux de reconnaître que le Comité de Strasbourg mérite à juste titre les louanges et la reconnaissance de l'Association.

Empressons-nous d'adresser nos actions de grâces à M. le maire de la ville, à M. Halanzier directeur du théâtre, qui s'est empressé une fois encore de concéder gratuitement sa salle et ses Artistes, à M. le général Waldner commandant la division, à MM. Urick et Adrès, généraux de brigade, à M. le colonel de Baillon, commandant la place de Strasbourg avec lequel le Comité a été en continuelles relations pour les ordres et instructions à donner aux musiques des différents corps, à MM. les colonels Grésy, du 17e léger, Montemard, du 62e, Bonamy, Borgella et Pradal, des 11e, 12e et 15e d'artillerie. Exprimons aussi nos remerciements à MM Grucker, Weber, Wolf, Roth et Boymond qui se sont activement occupés du placement des billets, à M. Maun, caissier du théâtre qui a présidé à la location, et enfin aux Artistes civils et militaires qui ont pris part à l'exécution de ce concert et qui tous ont rivalisé d'ardeur et de zèle. Nous ne saurions trop le redire, le Comité de Strasbourg, et particulièrement son président, M. Boymond, a acquis de nouveaux droits à la gratitude de tous les Artistes musiciens.

Un concert au bénéfice de l'Association organisé par les soins de M. Moreaux, chef de musique au 13e regiment de ligne, et de M. Hector Vautier; organiste distingué, a eu lieu à St-Denis le samedi 18 décembre dernier. Mlles Grimm et Courtot, MM. Henri Adam et Sapin, Artistes dont l'Association a reçu déjà tant et de si précieux témoignages de sympathies, se sont fait entendre et applaudir dans cette soirée. La partie instrumentale se composait de morceaux exécutés par MM. Vautier pour l'orgue expressif, O'Kelly pour le piano; Moreaux pour le violon, et Moreaux jeune pour le trombone. Mon devoir de rapporteur m'oblige à joindre mon nom à ceux de ces Artistes distingués. L'excellente musique du 13e de ligne a exécuté des fragments de Joseph de Méhul, et une fantaisie sur la *Lucie*. Darcier a chanté une de ses plus charmantes productions. M. Soumis tenait le piano; enfin, notre collègue M. Bellon, chargé des démarches à faire auprès des Artistes de Paris, a mis une grande activité dans l'accomplissement de sa mission. La recette nette s'est élevée à 341 fr. 45 c. Adressons nos remerciements d'abord aux organisateurs du concert, ensuite à tous les Artistes qui leur ont prêté leur concours.

Nous ne voulons pas anticiper sur les évènements, aussi nous réserverons-nous pour l'année prochaine de vous rendre compte d'une messe de Ste-Cécile, exécutée à Toulouse le 13 janvier dernier, et des trois séances musicales données par M. Ferdinand Hiller dont tout le monde connaît le triple talent de compositeur, de pianiste et d'improvisateur, les 24 janvier, 10 et 24 février 1853, dans les salons de M. Pleyel, séances dont le produit doit être versé intégralement dans la caisse de l'Association.

Nous apprenons à l'instant que notre collègue M. Panseron se dispose à faire exécuter dans sa paroisse, l'église St-Vincent-de-Paul, une messe de sa composition. Cette messe aura lieu lors de l'inauguration des peintures auquelles on travaille en ce moment. Une partie de la quête sera partagée entre les deux Associations des musiciens et des peintres.

Outre les messes et concerts dont nous venons de vous soumettre les résultats, nous avions projeté des solennités musicales dans les cathédrales d'Orléans et de Strasbourg; les évêques de ces métropoles ainsi que les conseils de fabrique, assimilant à des représentations théâtrales les cérémonies religieuse dont la musique constitue le principal élément, s'y sont constamment refusés. Qu'une appréciation aussi funeste à notre bel art ait été portée par des esprits dont nous reconnaissons d'ailleurs le haut mérite et honorons les parfaites intentions, c'est ce qui nous étonne et c'est ce que nous regrettons profondément; car enfin, le christianisme s'est toujours montré l'ami des beaux arts et les a de tout temps encouragés. Les arts, lorsqu'ils s'épurent au creuset de la foi ne conservent rien de profane et deviennent dignes de s'associer à la religion. C'est ce qu'a parfaitement compris l'église romaine, qui, loin de condamner les arts, comme l'ont fait les modernes hérésies, les appelle au contraire à concourir aux pompes du culte chrétien. Oui, la musique est à sa place dans les temples. Oui, les accents des Allegri et des Palestrina sont dignes de s'élever du pied des autels et de frémir sous les voutes de St-Pierre. S'il en était autrement, ne faudrait-il pas pour être conséquent proscrire de nos églises les statues, les tableaux et les images, et recommencer, ce qu'à Dieu ne plaise, les pieuses dévastations et les saintes fureurs des iconoclastes.

Espérons-le, au fur et à mesure que l'art se dépouillera de sa frivolité, et deviendra plus sérieux et plus grave, les scrupules du clergé s'évanouiront, et les évêques de France se croiront de plus en plus autorisés à imiter l'exemple des Ambroise et des Grégoire, des Léon X et des Jules II, exemple suivi de nos jours par Pie IX et par notre venérable archevêque.

Ce vœu que nous formons, nous le croyons louable, nous croyons que son objet implique un grand progrès pour l'art musical, aussi travaillerons-nous toujours à en amener la prompte et complète réalisation. C'est dans cette vue, qu'à l'occasion du *Requiem* de M. de Trémont, nous avons écrit à plusieurs prélats, pour qu'ils autorisent nos délégués et nos Comités correspondants à organiser dans les églises de leurs diocèses, une messe des morts en mémoire de notre bienfaiteur.

Passons à un autre ordre de faits.

La loterie de 600,000 fr. continue son cours, le placement des billets a éprouvé un ralentissement sensible, néanmoins le tirage aura lieu, nous avons tout lieu de l'espérer, avant l'expiration de l'année présente, 1853.

A l'époque de notre dernière assemblée générale, c'est-à-dire il y a

neuf mois à peine, l'Association possédait une rente de 12,514 fr. 50 c., aujourd'hui, sans y comprendre les 300 fr, légués par M. le baron de Trémont, cette rente a dépassé le chiffre de 13,000 fr.

Nos recettes de l'année ont été de 51,732 fr. 20 c., dont 18,276 fr. 35 c. ont été employés en achat de rentes. Les cotisations de Paris et de la province se sont élevées à la somme de 19,494 fr. 35 c. Les concerts, fêtes, messes, représentations, etc., ont produit 11,373 fr. 05 c. Les dons divers figurent aux recettes pour 1,962 fr. 75 c. La loterie a versé à valoir 2,523 fr. 65 c. Enfin nous avons touché en semestres de rente, la somme de 13,407 fr. 61 c.

Si cette dernière somme, qui représente le montant des semestres de 1852, s'élève au-dessus de la rente que nous venons d'accuser, il ne faut pas vous en étonner, la conversion du 5 °/o en 4 1/2 n'ayant eu d'effet qu'à partir du second semestre de l'année.

Nous avons distribué 14 750 fr. en secours et pensions : en pensions à vingt-sept personnes, 8,600 fr.; en secours à 90 sociétaires, 6,150 fr. Outre ces secours, nous avons fait les frais d'inhumation de six sociétaires, dont quatre à Paris et deux en province.

Nous devons de vifs remercîments à Mr Lan, notre agréé, pour l'infatigable et intelligente activité dont il nous donne chaque jour de nouvelles preuves, et à M. le docteur Desjardins de Morainville, qui prodigue à nos malades les soins les plus assidus. Grâces au généreux désintéressement de nos conseils médical et judiciaire, nous n'avons dépensé que 220 fr. 83 c. en médicaments divers, et 111 fr. 05 en frais judiciaires pour la défense de nos associés.

Au 1er janvier 1852, nos registres accusaient 5,170 comptes ouverts; au 1er janvier 1853, ce nombre s'était élevé à 6,090, ce qui constate 920 adhésions nouvelles pendant le cours de l'année 1852.

Il ne faut pas que ce nombre de 6090 sociétaires inscrits nous abuse, les comptes nuls, les décès et surtout les radiations prononcées contre les associés en retard d'au moins deux ans de cotisation, ou qui, pour acquitter leur arriéré, ne versent pas au moins 12 fr dans le cours d'une année, ont éliminé de nos listes plus de 1,600 noms, qui les enflaient, mais ne les grossissaient pas. Dans le fait, l'Association ne compte pas aujourd hui plus de 4,300 sociétaires, ce qui est énorme lorsqu'on pense que ces 4,300 sociétaires, le sont sérieusement, et remplissent avec exactitude leurs faciles devoirs envers l'Association.

Nous croyons devoir dire, à ce sujet des radiations, qu'il a été fait un travail énorme nécessité par le remaniement des noms des sociétaires et de leurs numéros matricules. Ce travail si long, si fastidieux, n'était pas de nature à être accompli collectivement, il demandait, au contraire, à être confié aux soins d'un seul : Compulser de volumineux registres, examiner les comptes particuliers de chaque associé, remonter aux dates des premiers versements, contrôler des milliers d'opérations, collationner des milliers de chiffres, rectifier de nombreuses erreurs, en un mot, faire jaillir un ordre tout nouveau des débris de l'ordre ancien, imprimer surtout à cet ordre nouveau un cachet de certitude et l'entourer de garanties d'exactitude que des mains mercenaires, même intelligentes, n'auraient jamais pu lui donner; voilà ce qu'il y avait à faire. Combien ne fallait-il pas de patience et de persévérance pour remplir une pareille tâche. Vous le voyez, ce travail incombait naturellement au plus dévoué de nos collègues qui heureusement n'en est pas le moins éclairé. Il l'entreprit, il y consacra ses loisirs de plus de trois années, enfin il ne prit de repos qu'après avoir mis la dernière main à son entier achèvement. Le nom de l'auteur de cette œuvre si méritoire et si laborieusement accomplie, avons-nous besoin de le prononcer, vous l'avez tous deviné; c'est celui de M. Duzat. L'Association doit beaucoup à M. Duzat, et si je suis fier du choix que votre Comité a daigné faire de moi pour vous rendre compte de ses travaux, c'est surtout parce qu'il me fait l'organe des vifs sentiments de reconnaissance dont chacun de nous est pénétré pour notre brave et modeste camarade Duzat.

Ce que nous venons de dire de M. Duzat, il faut le dire de M. Prumier, l'infatigable organisateur de nos solennités, de M. de Bez, dont les lumières nous sont si utiles dans toutes les questions de finance et d'administration, de M. Conrad, l'un de nos secrétaires, qui apporte à la rédaction de nos procès-verbaux, autant de soins qu'il y montre de droiture, de raison et d'impartialité. De M. Devaux père, de M. Proust et de tant d'autres dont le zèle éprouvé pour les intérêts sacrés de l'Association ne se ralentit jamais.

Votre Comité, considérant l'importance toujours croissante des frais d'impression du livret annuel, a décidé qu'à l'avenir la liste nominative des sociétaires n'y serait plus publiée que de trois en trois ans. Toutefois les noms des nouveaux adhérents de l'année continueront a y être inscrits. En prenant cette mesure, le Comité a réalisé une grande économie; elle est un moyen sûr de faire participer un plus grand nombre d'infortunes aux bienfaits de l'Association.

La décision du Comité dont nous venons de parler, n'aura d'effet qu'à partir de l'année prochaine. Le livret de cette année contiendra donc la liste des sociétaires, et chacun de vous pourra voir à cette liste le nouveau numéro matricule qu'il doit aux radiations prononcées contre les retardataires.

Il n'est pas inutile, mes chers Camarades, de vous dire que les quatre Associations créées par notre Président, Associations dont l'aînée, celle des Artistes dramatiques, a maintenant treize ans d'existence; et la plus jeune, celle des Inventeurs, quatre ans seulement, possèdent ensemble 52,000 fr. de rente. Elles paient en pensions, sans y comprendre les secours, qui s'élèvent peut-être à un chiffre aussi fort, 35,140 fr. L'examen de ces chiffres fournit la preuve que la perte immense causée aux Associations par la réduction de la rente, est aujourd'hui à peu près réparée.

Les Comités de province continuent à fonctionner avec régularité, et nos correspondandants se montrent partout dignes de notre confiance.

A Strasbourg, l'assemblée générale des sociétaires de cette ville a eu lieu le 4 juilet. Il résulte du rapport présenté par M. Roth, secrétaire du Comité, que dans les deux dernières années, 2 473 fr. ont été versés dans notre caisse par le Comité de Strasbourg; à savoir : en cotisations 723 fr., et en produits de concerts, messes, etc., 1,750 fr. Le rapport de M. Roth constate à Strasbourg quatre-vingt-deux sociétaires. Deux Artistes sont morts dans cette ville, pensionnaires de l'Association, M. Rondelet y jouit actuellement d'une pension de 300 fr. Enfin, un autre artiste y a reçu 120 fr. dans le cours de l'année à titre de secours mensuels. L'honorable rapporteur termine son compte-rendu par formuler des vœux qui sont les nôtres, mais dont le temps seul, fécondé par un travail incessant et de longs sacrifices, peut amener un jour la réalisation.

Nous placerons ici quelques observations en réponse à certains mécontents. Quelques-uns nous blâment de n'apporter pas assez de libéralité dans la distribution des secours; quelques autres de n'assurer aucun droit à nos sociétaires. Vraiment, il est facile, disons plus, il est peu généreux de formuler publiquement un grief lorsqu'on ne peut l'étayer d'aucun argument raisonnable. Ceux qui nous adressent ces reproches, et ils sont, grâces à Dieu, en très petit nombre, ne comprennent pas l'esprit de notre institution. Selon les uns, il faudrait donner tout ce que l'on reçoit, sacrifier entièrement les intérêts de l'avenir aux intérêts du présent; mais ce serait éterniser l'obstacle que nous voulons détruire, ce serait condamner la société à l'affreux supplice de Sisyphe. Selon les autres, il faudrait, en promettant plus que nous ne pouvons tenir, engager le char de l'Association dans une voie sans issue, au bout de laquelle il se briserait incontestablement, mais ce serait en autorisant des espérances illusoires, préparer aux Artistes des déboires mortels, ce serait, au lieu de leur ménager un modeste mais sûr abri pour leurs vieux ans, ajouter encore à leur malheur et à leur désespoir.

Les principes que nous professons nous paraissent et sont en effet bien plus conformes à la raison; ils sont bien autrement humains et généreux; d'ailleurs, au point de vue étroit des intérêts immédiats, notre mode d'action présente encore des avantages dont il est facile par le calcul de se convaincre l'esprit, quand on n'est pas assez heureux pour trouver une conviction dans son cœur.

Que certaines Associations d'assistance mutuelle s'établissent entre un petit nombre d'individus privilégiés, qu'elles fonctionnent librement en vue d'assurer à leurs membres un accroissement de bien être facilement réalisable, c'est ce qu'il n'entre pas dans notre esprit de blâmer; nous les approuvons au contraire et sommes prêts à nous associer à leurs efforts; mais combien la pensée qui les régit n'est-elle pas loin de cet esprit vraiment fraternel et philanthropique qui fait l'essence de nos institutions. Ce n'est pas la pauvreté qu'il faut d'abord combattre; c'est la misère, c'est la misère qui flétrit qui tue, qui déshonore. La pauvreté, surtout au jeune âge, mais c'est la mère de tous les talents, la gardienne des bonnes mœurs, le nerf du génie. Certes, l'entreprise est longue et difficile; mais, avec du temps, de la patience et du travail, il n'est pas impossible de la mener à son terme. La goutte d'eau qui tombe à de rares intervalles, use à la fin le granit qui lui fait résistance, et, du peu de substance qu'elle contient, édifie avec les années de gigantesques stalactites. Il est aisé de dire : cela devrait être ainsi; ce qui est difficile et vraiment méritoire, c'est d'agir de sorte que cela soit ainsi. Epouvantés par la durée et les fatigues du labeur, imiterons-nous ce mathématicien fameux, Maupertuis, je crois; qui, étendu dans son fauteuil, s'écriait : Je voudrais bien résoudre un beau problème qui ne fût pas difficile? Non. Bien convaincus que pour atteindre un but, il faut absolument parcourir la carrière qui nous en sépare, nous nous mettrons à l'œuvre avec courage, et, au lieu de nous borner à de vaines déclamations et à des aspirations stériles, nous y travaillerons de toute notre constance et de toute notre ardeur. Si nous la laissons incomplète, eh bien! d'autres mains que les nôtres la poursuivront et en assureront l'achèvement; car il y aura toujours, surtout parmi les Artistes, des facultés généreuses et des cœurs dévoués.

Dans d'autres pays, en Espagne par exemple, où la messe de Sainte-Cécile de M. Ad. Adam a été exécutée avec un grand succès, les Artistes ont essayé, mais vainement, d'organiser des Associations semblables aux nôtres. Voulez-vous connaître la cause de la stérilité de leurs tentatives? c'est que M. le baron Taylor n'était pas là pour les guider à travers les mille difficultés du début, et pour raviver leur ardeur, attiédie par des obstacles toujours renaissants. Il ne faut pas nous le dissimuler, mes chers Camarades, sans M. le baron Taylor, en qui se personnifie en quelque sorte le génie des Associations, nous n'aurions pas été plus heureux que les Artistes espagnols; mais il était là, et le germe de nos institutions s'est développé rapidement à la chaleur de ses croyances généreuses. Son zèle ardent et infatigable a combattu et vaincu l'indifférence générale. A sa voix libératrice les Artistes se sont empressés d'accourir; bientôt, séduit par de magnifiques espérances, espérances qui depuis se sont transformées en de belles et solides réalités, chacun d'eux s'est empressé d'apporter sa pierre ou sa truelle à l'édification commune, et le monument s'est élevé miraculeusement, comme autrefois les murailles de Thèbes, aux accords d'une puissante lyre.

M. le baron Taylor a rendu de grands et nombreux services à l'art et aux Artistes français; mais son plus beau titre de gloire, celui qui lui donne le plus de droits à leur reconnaissance, c'est, sans contredit, la fondation des Associations, au développement desquelles il a consacré depuis tous les jours de sa vie.

Terminons en disant que M. le baron Taylor n'use jamais de l'influence légitime qu'il s'est acquise par ses talents et par ses services, qu'en faveur des arts et des Artistes malheureux, aussi un concert de reconnaissance s'élève-t-il dans l'ombre autour du nom vénéré de notre Président, de l'homme dont un jour on pourra dire aussi : *Pertransiit benefaciendo;* il a passé parmi nous en faisant le bien.

Jules Simon.

AUDITIONS MUSICALES.

La famille Binfield.

La famille Binfield, composée de virtuoses anglais, comme le nom l'indique, est en ce moment à Paris au nombre de cinq musiciens instrumentistes, qui viennent essayer l'hospitalité artistique de la France. L'aîné de la famille, M. William Binfield, est un pianiste distingué; M. Henry Binfield, jeune homme de dix-huit ans, joue de la harpe aussi bien que ceux, et le nombre n'en est pas grand, qui excellent sur cet instrument; Mlle Marguerite Binfield tire un merveilleux parti mélodique, et parfois même harmonique, de la Concertina, sorte de petit accordéon, qui rend des sons aériens fort agréables au moyen de la pression des deux mains sur deux plaques en bois de palissandre à la surface desquelles se trouvent des petits pistons que les doigts font mouvoir, et qui donnent ainsi passage à l'air modifié par des petites languettes métalliques, comme dans les orgues où l'on a appliqué le procédé Barker, mécanicien anglais.

Mlle Marguerite Binfield est l'héroïne de cette famille musicale, comme M. Henry Binfield, le harpiste, en est le héros; ils concertent tous deux, l'une chantant sur la Concertina, avec autant d'expression qu'il en peut sortir d'une organisation anglaise, et l'autre, digne de soutenir l'honneur de l'étendard d'Irlande, sur lequel on voit la harpe harmonieuse, est digne aussi de faire revivre le roi David, qui jouait de la harpe en dansant devant l'arche, et de rivaliser Labarre et Godefroid, qui ont fait oublier Mme Krumpholtz, le vicomte de Marin, Nadermann et Bochsa, dont la musique, peu assise sur un véritable savoir, ne se joue plus. M. Henry Binfield est en voie de devenir le Parihs-Alvars de l'Angleterre, où la harpe est plus en honneur que chez nous.

Cette famille éminemment musicale trouve en elle-même tous les éléments d'un concert instrumental et même vocal, car Mlle Marguerite Binfield chante sur sa Concertina comme une voix humaine pourrait le faire, ou comme chantent Dorus et Leroy sur la flûte et la clarinette, c'est-à-dire délicieusement. Le chef de cette nichée de rossignols, qui est un excellent pianiste, ainsi que nous l'avons déjà dit, a participé aux duos, trios et quintettes que ces intéressants virtuoses ont fait entendre dimanche dernier, dans leur domicile artistique, à quelques organes de la presse musicale de Paris et d'Allemagne, ainsi qu'à un auditoire de bons amateurs et de bonne compagnie, on ne peut mieux disposés à les entendre de nouveau.

Soirée musicale donnée par M. Emile Norblin.

Héritier d'un nom difficile à porter et à soutenir dans l'art de jouer du violoncelle, M. Emile Norblin, jeune violoncelliste au jeu pur, gracieux et classique, a donné, le 12 de ce mois, un concert qui avait attiré beaucoup de monde dans la salle Pleyel. Son père, en excellent violoncelliste qu'il fut et qu'il est encore, comme il est savant amateur de médailles antiques et modernes, aura pu lui dire, en son langage de numismate, que son archet n'est pas fruste, et qu'il a trouvé son jeu fleur de coin; et cet éloge paternel a dû plaire autant au jeune artiste que les nombreux éloges de ses auditeurs.

Matinée musicale de M. Camille Stamaty.

M. Stamaty, nous l'avons dit bien des fois, mais les choses vraies et bonnes ne sauraient trop se répéter, est un pianiste au style classique et pur, élégant et fini, comme exécutant et comme compositeur. Il a donné, dernièrement, une séance de musique écrite par lui, et qu'il a dite en père qui chérit ses enfants : c'est tout naturel. Ses esquisses musicales, une fort belle sonate, des variations charmantes, et un fort beau duo pour piano et violoncelle, sur des motifs de *la Norma*, exécuté par les deux auteurs de cette fantaisie à deux, dans laquelle se trouvent fort bien disposées les suaves mélodies de Bellini, a fait généralement plaisir à la société choisie et distinguée qui a fort applaudi MM. Franchomme et Stamaty.

Musique de chambre par MM. Alard, Franchomme, Casimir Ney, Alkan, Adolphe Blanc et Deledicque.

Dante Alighieri et Milton sont beaucoup plus amusants lorsqu'ils racontent les faits et gestes des habitants de l'enfer, que lorsqu'ils parlent des bienheureux qui peuplent le paradis; tant il est vrai que la louange et le style admiratif sont ennuyeux. Lorsque ces divins poëtes nous parlent des harpes d'or aux éternels arpéges qui accompagnent de leurs accords parfaits les voix blanches et flûtées des chérubins au teint rose et aux vêtements bleus, on se prend à désirer d'entendre, au milieu de cette mélodie harmonieuse et quelque peu profane, quelque *forte* strident, quelques cris de démons qui fassent contraste, comme un concert grotesque, pareil à celui que donna J.-J. Rousseau à Lausanne, ferait une heureuse diversion aux charmantes séances musicales auxquelles nous sommes en quelque sorte obligé d'assister. Au nombre de ces charmantes matinées musicales, il faut, bon gré mal gré, ranger les séances de musique de chambre données par MM. Alard, Franchomme, etc. Il faudrait être Dante ou Milton pour louer dignement la perfection de cette musique, qui, depuis 1720, époque où Sébastien Bach composa la sonate pour piano et violon, que MM. Alard et Alkan ont si bien dite dimanche dernier, s'est développée, assise dans l'admiration de tous, jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, par les œuvres de Haydn, de Mozart; et qui s'est continuée agrandie, dans le XIXe siècle, par le génie de Beethoven.

Le 63e quatuor de Haydn a ouvert la séance : ce délicieux quatuor, dont le final semble avoir inspiré Weber et Paganini dans leurs rondeaux intitulés *le Mouvement perpétuel*. Le premier violon de ce final est un charmant bavardage qui a du moins le mérite d'avoir servi de modèle aux deux autres. Ce caprice *scherzando* a été délicieusement dit par Alard, comme le trio en *si* bémol (op. 99) de Beethoven, pour piano, violon et violoncelle, par Alkan et Franchomme, comme le quintette en *ut* mineur pour deux violons, deux altos et basse du même auteur, par MM. Alard, Blanc, Ney, Deledicque et Franchomme.

Mlles Virginia et Carolina Ferni.

Voici deux homonymes au Théâtre-Italien, deux rivales, ou plutôt deux émules de Teresa et de Maria Milanollo, excepté que la charmante Teresa est veuve de sa pauvre sœur Marie, tandis que Virginia et Carolina sont pleines d'existence et d'avenir, chantant toutes deux comme un seul virtuose, comme pourraient le faire Alardet Vieuxtemps, Ernest Sivori, ou les deux frères Dancla. C'est ce qui, précisément, est arrivé au Théâtre-Italien à la dernière représentation d'*I Puritani*. Dans un des entr'actes de cet opéra, les demoiselles Ferni, jeunes et charmantes virtuoses, ont dit, ont chanté de leurs dix doigts et de leurs deux archets dont elles se servent comme de deux baguettes de fées, une symphonie concertante pour deux violons, composée par M. Charles Dancla, *soli* chaleureux et riche d'harmonie qui leur a valu de nombreux applaudissements. Mlle Virginia, la Teresa de la famille, a dit seule une fantaisie de Vieuxtemps d'une délicieuse manière, en violoniste habile, et de façon à faire désirer enfin aux amateurs de la bonne musique instrumentale bien exécutée d'entendre de nouveau ces deux intéressantes artistes, fût-ce en place d'une cavatine sur la *felicità*, que, certainement, elles ne feraient pas regretter.

Cours de linguistique, d'esthétique, de psychologie, et des rapports que ces sciences ont avec l'art musical.

M. Chavée est un critique musical qui a été ecclésiastique; M. Chavée est un charmant causeur sur toutes sortes de choses sérieuses; il est très-savant et très-bon dialecticien; mais, à propos de la science des sensations, de la phrénologie, une des parties toute matérielle de l'anatomie, il a tort, selon nous, d'aborder la métaphysique, cette guerre de raisonnements dans laquelle la raison reste neutre, ainsi que l'a fort bien dit Gresset, dans son discours sur l'harmonie. Dieu, la cause ou l'âme, qui ne peuvent être définis, sont des choses trop obs-

cures, trop invisibles, pour qu'on les fasse intervenir à tous propos dans nos sensations, dans nos moindres pensées. L'orateur ou le professeur n'a l'air de s'en servir que comme d'un thème qu'il varie à volonté pour briller. C'est du moins ce qu'en ont dit la plupart des auditeurs du cours de linguistique et de psychologie fort suivi, du reste, que fait M. Chavée tous les jeudis, place Vendôme, n° 12. J.-J. Rousseau, dans son *Essai sur l'origine des langues*, parle de mélodie et d'imitation musicale, mais sans embarrasser son discours de psychologie et de métaphysique; car il fuyait avant tout la déclamation religieuse, eût-elle été basée même sur la phrénologie, qui n'existait pas de son temps, et à laquelle on veut donner trop d'importance à l'époque où nous somnies. Du reste, M. Chavée aborde l'art musical d'une manière instructive et amusante dans le cours de sa parole facile et brillante. En lançant l'épigramme à son auditoire français sur la légèreté française — M. Chavée est Belge, — qui rit de tout, même de l'échafaud (*sic*), il se montre léger et ne paraît pas avoir les protubérances de la religiosité, de l'ascétisme et de la gravité.

MM. Louis Lacombe et Ferdinand Hiller.

M. Lacombe est un excellent pianiste, comme chacun sait, et il le prouve tous les vendredis dans les soirées musicales qu'il donne chez lui; et comme il est artiste dans toute la bonne extension du mot, il a prié un autre grand pianiste, M. Hiller, de venir se faire entendre à ses propres auditeurs qui lui ont su gré de cet acte de modestie. Or, M. Hiller est orateur, lui aussi, de ses dix doigts et de la pensée aussitôt qu'il est au piano. Ayant entendu fort bien chanter une mélodie de Schubert par une cantatrice allemande, il s'est mis à improviser sur son instrument une élégie ornée de pensées accessoires, de mille traits fins et déliés, puisée dans la mélodie de Schubert; et chacun d'applaudir cette riche traduction qu'un simple *lied* venait de faire naître; et chacun de regretter que la sténographie ne puisse pas reproduire ces arabesques du fantaisiste improvisateur.

Cinquième séance des derniers quatuors de Beethoven, par MM. Maurin, Chevillard, Mas et Sabattier.

En recherchant dans notre dernier article sur ces intéressantes séances, quels sont les éléments qui composent le public assistant à l'audition de cette musique avancée, nous avons oublié de faire cette curieuse remarque que le musicien romantique pur sang ne s'y montre pas, parce que, sans doute, le style de ces quatuors est trop sévère, trop logique, qu'ils sont faits avec une trop simple unité de pensée; et que le musicien classique sec, qui va de Bach à Mozart par Haydn, trouve cela trop mouvementé, tourmenté, obscur; qu'il y a défaut de carrure mélodique et harmonique; et que ce style, qui n'a même pas d'analogie avec la manière précédente du même auteur, déroute l'auditeur, le fatigue, et le forcerait en quelque sorte de brûler ce qu'il a adoré. Telles sont les raisons, je pense, qui empêchent ces musiciens d'assister à ces séances, ainsi que ces gens qu'on appelle dans Paris la critique musicale. Les interprètes de cette musique substantielle, inspirée et surtout bien écrite, s'en consolent facilement par l'empressement des vrais amateurs et d'étrangers, parmi lesquels on remarque beaucoup d'Allemands. Le génie le plus vigoureux et le plus hardi est d'ailleurs compris par le public le plus intelligent de l'Europe pour les choses artistiques, parce qu'il est dignement interprété, comme Gluck et Corneille, les deux esprits les plus élevés du temps passé, sont admirés, excitent l'enthousiasme quand Delsarte et Rachel nous les traduisent dignement. Ils sont souvent tombés dans l'indifférence et l'oubli faute de pareils interprètes. Ceux de Beethoven ont dit jeudi dernier l'œuvre 133 et celle 132. Le premier de ces quatuors est, on peut le dire, impitoyablement logique par l'obstination de la pensée fuguée que l'auteur fait reparaître dans toutes les parties de l'œuvre. Bien que le quatuor soit en *si* bémol majeur, il s'ouvre par une introduction en *sol* majeur; puis, après cette introduction de 25 à 28 mesures, l'auteur aborde ce qu'on appelle la grande fugue, qui n'est pas plus grande qu'une autre, mais qui est au moins singulière, ainsi que nous l'avons dit, par la bizarrerie du motif et des rhythmes qui viennent s'y mêler, par le doigter même, qui est peu praticable, mais dont triomphent pourtant les exécutants. Un mélange du dessin de l'introduction et de trilles, qui semblent traduire le rire strident des démons, se mêle au dessin principal de la fugue en mesure à six-huit, et cela finit comme une débauche diabolique de l'enfer.

L'œuvre 132, qui a été dit après, nous a ramené sur la terre. C'est un drame musical, passionné, douloureux, dramatique, accessible à toutes les intelligences musicales. Il renferme des mélodies de toutes les écoles, de tous les temps; un récitatif *alla disperata*, applaudi au milieu du morceau où il se trouve, au risque d'interrompre le discours musical, parce que le premier violon, M. Maurin, le dit d'un style le plus émouvant.

Il y a de tout, ou plutôt il y a tout dans ce beau quatuor: des danses aériennes, des mélodies italiennes (*una canzona di ringraziamento in modo lidico offerta alla divinità da un guarito*), une chanson de remercîment dans le mode lyrique offerte à la divinité par un homme qui a recouvré la santé, qui semble un trésor d'harmonie-mélodie emprunté à l'antiquité et retrouvé dans Herculanum, Pompéia ou quelques souterrains du Parthénon; puis vient une marche de splendide mélodie, puis le récitatif si dramatique dont nous avons parlé, et puis un final en *la* mineur à quatre sujets ou dessins différents qui semble évoquer toutes les douleurs de l'âme, tous les gémissements de la voix, drame musical que tous les auditeurs enthousiasmés ont redemandé, et qui a été plus applaudi la seconde fois que la première.

La sixième et dernière séance aura lieu le jeudi 3 mars prochain.

M. et Mme Deloffre, MM. Pilet et Félix Godefroid.

Après les Marie Pleyel, les Polmartin, les Louise Mattmann, les Madeleine Graever, les Rosa Kastner, les Wilhelmine Clauss, les Joséphine Martin, les Charlotte de Malleville, les Louise Guenée, qui sont les muses du piano, on peut citer Mme Deloffre, qui est une charmante pianiste. M. Deloffre, son mari, excellent violoniste solo du théâtre de la reine d'Angleterre, et M. Pilet, également violoncelliste solo de la même Majesté, ont déjà donné dans leur domicile artistique plusieurs matinées musicales, comme prolégomènes du grand concert annuel dans lequel ils se font entendre tous les trois, et par conséquent applaudir aussi généralement que justement. Et comme le piano est l'instrument à la mode, nécessaire, indispensable, notre célèbre harpiste, Félix Godefroid, par un caprice d'artiste, a écrit une foule de jolis morceaux pour piano, dont il a chargé Mlle Joséphine Martin, MM. Kruger et Fumagalli de faire saillir les charmantes mélodies, les traits brillants et pittoresques. C'est ce que ces habiles interprètes ont fait avec tout le talent qui les caractérise dans une matinée musicale donnée en l'honneur du piano par le plus habile harpiste de l'époque. Une charmante cantatrice, fréquemment applaudie au théâtre de l'Opéra-Comique, et que le programme de ce concert a qualifiée alternativement de Mme et de Mlle Félix Miolan, a dit de ce style de chant fin et pur qui la distingue, de jolies étincelles musicales, romances et chansons de MM. Wekerlin et Arnaud, qui a mis une mélodie quelconque sur des paroles charmantes de M. Edouard Plouvier, et pleines d'une douce philosophie, sous ce titre : *Les quatre âges du cœur*.

HENRI BLANCHARD.

ÉPHÉMÉRIDES MUSICALES.

20 février 1820. Naissance du célèbre violoniste Henri VIEUXTEMPS, à Verviers.

21 — 1791. Naissance de Charles CZERNY, compositeur et célèbre professeur de piano, à Vienne.

22 — 1772. Naissance de Charles-Jacques WAGNER, à Darmstadt. Violoniste, compositeur et théoricien distingué; il fut élève de l'abbé Vogler (maître de Weber et de Meyerbeer).

23 janvier 1749. Naissance de Gertrude-Elisabeth Schmaehling (Madame Mars), à Cassel. (Voyez les Ephémérides du 20 janvier.)

24 — 1684. Naissance de Georges-Frédéric Haendel, à Halle (Saxe). Un des plus grands musiciens du monde, et après J.-Séb. Bach, le plus célèbre organiste de son temps.

25 — 1783. Le célèbre compositeur italien Sacchini débute à Paris par son opéra *Rinaldo*, qui n'eut qu'un succès médiocre.

26 — 1774. Naissance du célèbre violoniste Pierre Rode, à Bordeaux.

Théodore PARMENTIER.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Académie impériale de Musique, *le Prophète*.

*** Les spectacles de la semaine ont été composés comme il suit, indépendamment de la représentation solennelle. Lundi, *Louise Miller* et *Orfa*; mercredi, *Guillaume Tell*, fort bien chanté par Gueymard, Merly, Obin, Mlle Nau; et vendredi, *le Juif errant*, dans lequel Roger, Massol, Mmes Tedesco et La Grua ont déployé leur supériorité ordinaire.

*** Les répétitions du *Dernier jour de la Fronde* se poursuivent sans interruption.

*** Un ballet nouveau en trois actes est à l'étude : c'est Mlle Priora qui doit en remplir le principal rôle. Les auteurs désignés sont MM. Mazilier, pour la mise en scène, Henri Potier pour la musique.

*** LL. MM. l'Empereur et l'Impératrice assistaient samedi, 12 février, à la représentation de *Marco Spada*, au théâtre de l'Opéra-Comique. Vendredi dernier, LL. MM. honoraient encore de leur présence le même théâtre, où l'on donnait *les Noces de Jeannette* et *le Sourd*.

*** Il est rare de voir un ouvrage obtenir un succès plus franc, plus mérité que *les Noces de Jeannette*, pour le poëme et la musique. La partition abonde en mélodies qui trouveront de l'écho dans les salons, et que toutes les dames se plairont à répéter. L'ouverture, avec son joyeux carillon, sera un agréable passe-temps pour les pianistes.

*** Les morceaux détachés du charmant ouvrage d'Adam, *le Sourd*, sont en vente chez tous les marchands de musique.

*** Le Théâtre-Italien a repris *les Puritains*, ce chant du cygne noté par Bellini tout exprès pour quatre artistes qui régnaient alors sans partage : Rubini, Tamburini, Lablache et Mlle Grisi. *Les Puritains*, après avoir été longtemps l'un des plus beaux fleurons du répertoire, en avaient disparu depuis quelques années. Leur retour a reçu l'accueil le plus favorable, et les nouveaux chanteurs, Bettini, Valli, Belletti et Mlle Beltramelli, tout parallèle mis de côté, ont fait preuve de talent non moins que de courage. Il est à regretter que Bettini ne sache pas ou ne veuille pas employer la voix de tête. Il se fatiguerait moins et plairait davantage, surtout dans l'admirable morceau du troisième acte, où la voix de Rubini avait quelque chose de céleste. *Les Puritains* ont été donnés deux fois de suite; *Don Giovanni* et *Norma* ont complété les spectacles de la semaine dernière.

*** *Le Lutin de la Vallée*, avec Saint-Léon et Mme Guy-Stéphan, est un véritable coup de fortune pour le Théâtre-Lyrique. Chaque fois que l'ouvrage se donne, la recette dépasse 4,000 fr., et quand on ne s'est pas assuré des places d'avance, on est presque sûr de n'en pas trouver.

*** *Les Amours du Diable*, opéra-féerie, paroles de M. de Saint-Georges, musique de Grisar, doivent être donnés prochainement.

*** Les recettes de tous les théâtres de Paris, pendant le mois de décembre, ont été de 1,132,497 fr., ainsi répartis : théâtres subventionnés, 342,169 fr.; théâtres secondaires, 655,126 fr.; concerts, cafés-concerts et bals, 114,692 fr.; curiosités diverses, 20,509 fr. Différence en plus sur le mois de novembre, 64 313 fr.

*** La Société des concerts, dans sa dernière matinée, a exécuté une symphonie de Félicien David. Plus heureux que bien d'autres, l'auteur du *Désert* et de *Christophe Colomb* a triomphé d'une épreuve si redoutable pour les vivants, et a enlevé les bravos d'un public qui n'a guère de sympathie que pour les morts. La symphonie nouvelle est taillée sur le patron des immortelles œuvres d'Haydn, de Mozart et de Beethoven : elle se compose d'un *allegro*, d'un *andante*, d'un *scherzo* et d'un *finale*. Félicien David n'a cherché le succès que dans la nouveauté des idées, non dans celle de la forme, et il l'a rencontrée quelquefois dans les deux premiers morceaux surtout. On dit que la Société des concerts n'avait répété que trois fois cette œuvre remarquable, et l'on annonce pour l'une de ses prochaines séances une composition de Mendelssohn encore inconnue à Paris.

*** L'espace nous manque pour parler aujourd'hui du beau concert donné vendredi dernier par Max Bohrer, le célèbre violoncelliste, dont le talent est plus admirable et plus accompli que jamais.

*** L'Alboni et Mme Sontag continuent de partager l'admiration des Américains, en chantant l'opéra sur deux théâtres de New-York. Le *Musical World* de cette ville analyse leurs mérites respectifs, et s'abstient de prononcer, en rappelant le proverbe allemand : *Wahl ist qual* (choix est malheur). Le 29 janvier, l'Alboni était sur le point de jouer le rôle de Norma, et la seconde série des représentations de Mme Sontag était annoncée.

*** Mme Pleyel à Brighton, Mme Pleyel à Birmingham, Mme Pleyel à Londres, voilà ce dont les journaux de musique anglais sont remplis, et partout le succès de la grande pianiste est aussi brillant que si elle jouait à Vienne, à Saint-Pétersbourg ou à Paris.

*** Le monde musical s'occupe beaucoup, en ce moment, de la solennité qui sera donnée par Emile Prudent, vendredi prochain, 26, au Théâtre impérial Italien. Un grand intérêt va en effet s'attacher à ce magnifique concert, qui réunira tout notre beau monde artistique, empressé d'entendre, de juger et d'applaudir les œuvres si originales et si poétiques de notre chef d'école. Emile Prudent jouera les plus belles pages de son magnifique répertoire : *la Sonnambula*, *Guillaume Tell*, *les Rois* et *les Champs*, figureront sur le programme de cette soirée. — Le grand artiste exécutera aussi *la Danse des Fées*, avec orchestre, et *le Retour des bergers*, chef-d'œuvre pastoral de musique descriptive. Ces deux derniers morceaux n'ont pas encore été entendus à Paris, et ont été pour ce célèbre pianiste, à chacun de ses concerts, tant à Londres que dans les grandes villes de la province, l'occasion des plus brillantes ovations.

*** La troupe italienne, dans laquelle brillent au premier rang Tamburini, Gardoni, Napoleone Rossi et Mme Persiani, continue de faire les délices du royaume du Pays-Bas. Partout où elle se montre, à La Haye comme à Amsterdam, elle obtient un succès d'enthousiasme.

*** La direction du théâtre d'Anvers s'occupe avec activité de la mise en scène du *Juif-Errant*.

*** *Le Prophète*, dont le magnifique succès continue à Florence (voir la Chronique étrangère), va être bientôt monté à Naples

*** M. Aptommas, harpiste distingué de Londres, vient d'arriver à Paris.

*** La troisième et dernière séance musicale donnée par M. Ferdinand Hiller, dans le salon de M. Pleyel, au bénéfice de l'Association des musiciens, aura lieu jeudi, 24 de ce mois, à huit heures du soir. M. Hiller y exécutera différentes compositions de Bach, Haendel et Mozart; la *dernière* sonate (en *ut* mineur, op. 111) de Beethoven, et quelques morceaux de sa composition pour piano et violon, avec M. Alard. Mme de Bock (Schroeder-Devrient) y chantera un air d'*Orphée*, de Gluck, et plusieurs *lieder* de Schubert, Weber et Schumann.

*** La Société Sainte-Cécile donnera, le dimanche 27 février, à deux heures précises, dans la salle Sainte-Cécile, son 3e concert de l'abonnement, dont voici le programme : — 1. Ouverture du *Roi Etienne*, de Beethoven. 2. Chœur des Derviches et marche turque, tirée des *Ruines d'Athènes*, de Beethoven. 3. Larghetto de la symphonie en *la* de M. Th. Gouvy. 4. Air de Dona Anna (*Don Juan*), chanté par Mlle Nau (Mozart). 5. Symphonie en *sol* mineur de Mozart. 6. Chœur et air d'*Hippolyte et Aricie*, de Rameau, chanté par Mlle Nau. 7. Marche triomphale de Ries. L'orchestre sera dirigé par M. Seghers; les chœurs seront dirigés par M. Wekerlin.

*** Lundi, 7 mars aura lieu le grand concert de Mlle Wiell et de MM. Louis Lacombe et Delsarte, salle du Palais Bonne-Nouvelle.

*** Le concert de M. Diomède Zompi, pianiste, avec le concours de MM. Alard et Franchomme, A. Dupond et Mme G. Sabatier, aura lieu le mercredi 2 mars, à 8 h. 1/2 du soir, dans la salle Pleyel.

*** Plus de trois cents personnes n'ayant pu trouver place au dernier concert donné par Vieuxtemps, le célèbre violoniste se rendra tout exprès à Paris pour donner, le 3 mars, une nouvelle soirée musicale dans la salle de Herz Il fera entendre plusieurs compositions nouvelles : une fantaisie sur *Ernani*, une étude en octaves et romance sans paroles de E. Berlioz, une élégie pour alto, exécutée sur l'alto, et la Danse des Sorcières de Paganini. Mlle Martinetti, cantatrice très-distinguée, se fera entendre dans cette soirée, et MM. Fumagalli et Mulder exécuteront plusieurs œuvres sur le piano.

*** Un grand concert sera donné jeudi, 24 février, par W. Krüger, dans la salle Herz. En voici le programme : — Première partie, 1. Concerto en *ré* mineur de Mozart pour piano, avec accompagnement de flûte, violon et violoncelle (arrangé par Hummel), exécuté par MM. Krüger, de Vroye et Recouli. 2. Duo du *Comte Ory*, de Rossini, chanté par Mme Laborde et M. Roger. 3. Solo de violoncelle, exécuté par M. Léon Jacquard. 4. Chanson de Fortunio, paroles de A. de Musset; Barcarolle, paroles de M. Gauthier, musique d'Offenbach, chantées par M. Roger. Seconde partie. 5. Duo pour deux pianos de Krüger sur l'hymne russe et une barcarolle russe, exécutés par M. Fumagalli et l'auteur. 6. Variations de Rode, chantées par Mme Laborde. 7. Ballade allemande, le Mouvement perpétuel de Paganini, étude de concert, transcrite pour le piano, de Krüger. 8. Le Rêve d'un enfant, le Moulin, de Clapisson, romances chantées par Mme Lefébure-Wély. 9. Danse basque, boléro espagnol, Rêverie d'amour, Marche impériale, de Kruger, composés et exécutés par l'auteur. Le piano sera tenu par M. Bonoldi.

*** Voici le programme de la première grande fête musicale dirigée par Félicien David, aujourd'hui dimanche 20 février, de 2 à 5 heures, au Jardin d'Hiver : — Première partie, Introduction de l'*Eden* de Félicien David, strophes déclamées et fragments de l'*Eden*, poëme de A. Méry; premier hymne au soleil, duo et cavatine de l'*Eden*, chœur et danse des fleurs, les *Hirondelles*, et Marche des Hébreux de *Moïse au Sinaï*. — Deuxième partie, Ode-Symphonie le *Désert*, avec chœurs, soli, strophes et grand orchestre. 200 artistes dirigés par Félicien David, prendront part à cette solennité. Les soli seront chantés par Mme Gaveaux-Sabatier, M. Boulo, de l'Opéra-Comique, et M. Adam, les strophes déclamées par

Mlle Jouvante. — Des tribunes et stalles réservées seront élevées dans l'hémicycle du Jardin d'Hiver et ses vastes pourtours, et la promenade interdite pendant l'exécution.

*** M. Emile Chevé a eu l'idée d'ouvrir un concours entre les diverses sociétés chorales de France et de l'étranger. Ce concours public aura lieu à Paris le dimanche 12 juin de cette année, dans le local choisi par le jury, qui sera composé comme il suit : — MM. Hector Berlioz, président ; Henry Réber, vice-président ; Tajan-Rogé, secrétaire ; Allyre Bureau, secrétaire-adjoint ; A Elwart, A. Thys, Aimé Maillart, Edmond Membrée, Emile Prudent, F. Delsarte, Félicien David, Ferdinand Hiller, F. Séghers, G. Meyerbeer, Gustave Héquet, Henri Blanchard, J. Armingaud, Kastner, Jacques Offenbach, L. Besozzi, Léon Kreutzer, L. Massart, Louis Lacombe, Lefébure-Wély, Meifred, Rosenhain, Th. Gouvy, Th. Schloesser, Tilmant aîné, Vieuxtemps, Victor Massé. — Le programme du concours arrêté par le jury est ainsi composé : — Première épreuve. Exécution de trois chœurs, appris à loisir, dont un morceau religieux, un morceau léger, et le troisième d'un caractère quelconque. Chaque Société choisit ses trois morceaux, en se soumettant à la clause expresse de ne point prendre de morceaux politiques. — Deuxième épreuve. Exécution d'un chœur inédit, composé exprès pour la circonstance, le même pour tous les concurrents, et qui ne leur sera délivré pour l'étude que vingt-quatre heures avant l'exécution publique. Ce chœur sera fourni par le jury. Troisième épreuve. — Lecture à première vue, en solfiant, d'un chœur inédit, composé exprès pour la circonstance, le même pour tous les concurrents, et qui leur sera délivré séance tenante. Ce chœur sera fourni par le jury. Chaque société lira sur l'écriture qui lui conviendra le mieux. Quatrième épreuve. Ecrire un air sous la dictée. Cet air, inédit, fourni par le jury, et le même pour tous les concurrents, sera vocalisé à chaque Société par son directeur. Chacun des membres de chaque Société sera tenu de livrer au jury sa copie écrite sur celle des huit clefs et dans celui des quinze tons qui lui seront imposés par le jury. Une médaille d'or, de la valeur de 500 fr., offerte par M. Emile Chevé, sera décernée au vainqueur. En s'inscrivant pour le concours, chaque Société s'engage à subir intégralement les quatre épreuves du programme. La Société qui, après avoir subi une, deux ou trois des quatre épreuves, ne subirait pas le reste du programme, serait, par ce seul fait, hors de concours.

*** Le second concert de Sivori aura lieu le 28 de ce mois. Malgré le long intervalle que ce prestigieux virtuose a mis entre son premier et son second concert, celui-ci ne manquera point, sans doute, d'attirer un nombreux auditoire.

*** M. Panseron, professeur de chant au Conservatoire, compositeur de musique et membre de la Légion-d'Honneur, vient d'ouvrir chez lui, les lundis et vendredis, de 11 heures à 1 heure, un cabinet de consultations musicales. Nous ne doutons pas que tous les amateurs de musique ne soient enchantés de savoir qu'ils trouveront un habile professeur qui pourra leur offrir des conseils sur toute espèce de questions musicales et surtout sur des compositions qui souvent ont besoin d'être revues pour pouvoir être livrées à la publicité.

*** Les charmantes matinées musicales de M. Ettling se sont toujours distinguées par le bon choix de musique qu'on y exécute. A la deuxième matinée, qui a eu lieu dimanche dernier, nous avons remarqué des artistes de premier rang, tel que Mme Gaveaux-Sabatier, MM. Henrion, Lee, Goria, Malézieux, etc. Nous avons surtout applaudi le beau morceau pour violoncelle, de M. Lee, sur *le Juif errant*, que l'auteur a dit avec le sentiment qui le distingue ; M. Malézieux a égayé l'auditoire en chantant *Titi à une représentation de Robert-le-Diable* ; M. Ettling a exécuté avec un de ses élèves et M. Lee un trio de Mayseder. L'enthousiasme de l'auditoire et les compliments flatteurs dont M. Ettling a été comblé l'encourageront sans doute à prolonger encore longtemps la série de ses matinées.

*** Mlle de Staudach, la jeune et excellente pianiste, dont nous avons déjà parlé dans ce journal, doit se faire entendre au concert donné par Sivori dans la salle Herz, lundi 28 février.

*** On demande un chef de musique (clarinette) pour la musique d'Hazebrouck (Nord).

*** M. Dufau, l'excellent flûtiste, que Bordeaux applaudissait encore tout récemment dans un brillant concert, est en ce moment à Paris.

*** La célèbre romance de Beethoven, *Adélaïde*, a été conservée à la postérité par un de ses amis, nommé Barth, chanteur à la chapelle. Barth étant entré un matin chez le célèbre compositeur, celui-ci lui présente un feuillet de papier, en lui disant : « Tenez, voilà ce que je viens de faire ; il y a justement du feu dans le poêle, ça y passera. » Barth ayant parcouru rapidement la romance, essaya de la chanter. Beethoven écouta très attentivement, et dit avec un sourire de satisfaction : « Non pas, nous ne brûlerons pas ça, mon vieux. »

*** Le sceptre musical des bals de l'Opéra pendant toute la saison était tenu par Musard fils, de manière à prouver qu'il n'est pas prêt à sortir de ses mains. Rien ne saurait rendre l'effet entraînant de ses quadrilles de *Moïse*, du *Juif errant*, des *Dames de la halle*, de sa valse *New-York*, de sa polka *Chevaliers-Gardes*, de sa polka-mazurka *Alma*, de sa schottisch *Oncle Tom*, de sa redowa *Bergère des Alpes*, et de sa grande valse *Poupée de Nuremberg*. Le célèbre chef-d'orchestre vient de partir pour Lyon, où il va diriger deux grandes fêtes de nuit au Colysée ; il sera de retour pour la mi-carême, qui ne pourrait se passer de lui.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Orléans*, 16 février. — *La Reine de Chypre* n'avait pas encore été jouée dans cette ville. C'est jeudi dernier que le public a été appelé à entendre cette grande et belle partition d'Halévy, riche en morceaux de premier ordre, tels que la charmante barcarolle, le grand air de Catarina, l'orgie du troisième acte, le duo de Lusignan et de Gérard, et tout le cinquième acte. Le duo a été bissé avec transport, et le public semblait disposé à redemander l'acte tout entier.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Berlin*. — Le théâtre royal vient de remettre à la scène *le Lac des Fées*, d'Auber, avec un luxe inouï de costumes et de décors ; les anciens avaient péri lors de l'incendie du théâtre. *Le Lac des Fées* a été, dès le commencement, en grande faveur ; la richesse de la mise en scène, les décors, chef-d'œuvre de Gropins, et surtout la fraîcheur, la distinction des idées mélodiques, ont de nouveau exercé leur puissance d'attraction sur le public. Mme Herrenburg a été fort applaudie dans le rôle de Zeïla. — Au théâtre Wilhelmstadt, les répétitions de *Giralda* se poursuivent très-activement ; la première représentation ne se fera pas attendre longtemps. — Le 1er prochain, Mlle Johanna Wagner prendra un congé de dix mois.

*** *Dresde*. — La chapelle de la cour a encore perdu un de ses membres : M. Schubert, frère du célèbre compositeur de ce nom, vient de mourir ; c'était un violoncelliste estimé que l'on regrette généralement. — Un artiste musicien du plus bel avenir, M. Rodolphe Beyer, ancien élève du Conservatoire de Leipzig, est décédé, le 16 janvier, dans sa vingt-quatrième année ; il laisse en manuscrit de nombreuses compositions qui vont être publiées.

*** *Vienne*. La saison de l'Opéra-Italien s'ouvrira par *la Sémiramide*, de Rossini. La reprise de *Robert-le-Diable* a fourni l'occasion à Mlle Ney de déployer dans le rôle d'Alice la puissance de son organe et l'énergie de son jeu passionné et dramatique. Mlle Liebhart a eu de beaux moments dans le rôle de la princesse. *La Dame blanche*, qui doit être représentée dans le courant de la saison allemande, est en répétition.

*** *Hambourg*. — M. Karl Formès, dont les succès augmentent toujours, a eu le malheur de tomber dans une trappe mal fermée : l'éminent chanteur n'a pu continuer son rôle (Leporello), et a été ramené à l'hôtel en voiture.

*** *Pesth*. — Notre théâtre national ne possède pas moins de sept ténors, tous en activité et *en plein rapport*.

*** *Florence*, 19 janvier. — Le *Prophète* vient d'atteindre sa quatorzième représentation. La salle était comble, et plus de quatre cents personnes n'ont pu trouver place. Comme à l'ordinaire, l'ouvrage a produit un effet d'enthousiasme. A la fin du quatrième acte, la Sanchioli a été rappelée avec transport, et elle a dû reparaître jusqu'à six fois.

*** *Venise*. — Verdi écrit en ce moment pour le théâtre de la Fenice la partition d'un opéra dont le libretto est imité du drame de M. A. Dumas fils, *la Dame aux Camélias*.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

EN VENTE AU MAGASIN DE MUSIQUE DU CONSERVATOIRE,
Mme CENDRIER, éditeur, rue du Faubourg-Poissonnière, 11 :

L'OPÉRA COMIQUE en un acte

LES NOCES DE JEANNETTE

Poëme de MM. J. BARBIER et M. CARRÉ.

Musique de

VICTOR MASSÉ

CATALOGUE DES MORCEAUX DÉTACHÉS AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO.

Ouverture à 2 et 4 mains. . . . . 6 »
Nos 1. Air chanté par M. Couderc : « Enfin me voilà seul. ». . . . . 6 »
2. Romance chantée par Mlle Miolan : « Parmi tant d'amoureux. » . . . . . 4 »
3. Chanson chantée par M. Couderc : « Margot ! Margot ! ». . . 4 »
4. Duo chanté par Mlle Miolan et M. Couderc : « Halte là ! » . . 7 50
5. Couplets chantés par M. Couderc : « Ah ! vous ne savez pas. » 6 »
6. Romance chantée par Mlle Miolan : « Cours, mon aiguille. ». 4 50
7. Air chanté par Mlle Miolan : « Les voilà ces meubles. ». . . 6 »
8. Air du rossignol chanté par la même : « Au bord du chemin. » 6 »
9. Duo chanté par Mlle Miolan et M. Couderc : « Allons ! je veux qu'on s'asseoie. ». 7 50

Tous ces morceaux sont transposés pour mezzo-soprano, contralto et basse.
Quadrille, par Camille SCHUBERT. — Valse, par ETTLING. — Polka, Schottisch et Polka-Mazurka, par DANIELE.

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

20e Année. | No 9. | 27 février 1853.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, ET POUR TOUTE LA SUISSE. Chez M. Ed. de la Flechière, 193, rue du Terraillet.
Bruxelles. Detrie Tomson, 15, rue des Dominicains.
Londres. S'adresser à M. Davison (Wessel et Co), 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Maison Brandus, perspective Nevski.
Berlin. Schlesinger, 34, u.d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Nos abonnés reçoivent, avec le présent numéro, le titre et les tables de la *Revue et Gazette musicale* pour l'année 1852.

Nous remettons donc au numéro prochain l'envoi de la charmante romance de Rosenhain, que nous comptions leur offrir aujourd'hui.

SOMMAIRE. — Théorie de la musique, deuxième lettre à M. le comte Camille Durutte, par **Fétis** père. — Théâtre impérial Italien, concert d'Emile Prudent et matinée donnée par Richard Mulder, par **Paul Smith**. — Auditions musicales, Mmes Charlotte de Malleville, Zélina Vautier, Wilhelmine Clauss, MM. Max Bohrer, Kruger, etc., par **Henri Blanchard**. — Correspondance, Berlin. — Ephémérides. — Nouvelles et annonces.

THÉORIE DE LA MUSIQUE.

ÉTUDES SUR L'ORIGINE DU SYSTÈME MUSICAL.

DEUXIÈME LETTRE (1)

A M. LE COMTE CAMILLE DURUTTE,

Compositeur, ancien élève de l'École polytechnique.

Monsieur,

Sans préambule, j'arrive à la deuxième question que vous m'avez adressée par l'intermédiaire de la *Gazette musicale de Paris*. Vous la formulez en ces termes :

« Parmi toutes les agrégations possibles de sons simultanés, à quels » caractères peut-on reconnaître celles qui constituent de *véritables* » *accords?*

» J'ai l'honneur de prévenir M. Fétis que cette question n'est pas » aussi simple qu'il semble le croire, etc. »

En écrivant cette dernière phrase, vous avez oublié que vous disiez au rédacteur de la *Gazette*, quelques lignes plus haut : *Permettez-moi de poser à M. Fétis, par l'intermédiaire de votre journal, les quelques* QUESTIONS FORT SIMPLES QUE VOICI. Je serais curieux de savoir par quel procédé logique vous pourriez concilier cette contradiction. Quoi qu'il en soit, je vous suis obligé du soin que vous prenez de venir au secours de mon intelligence et d'épargner des méprises à ma courte vue. Par réciprocité, je crois devoir vous avertir que votre question indique encore le peu d'attention que vous m'accordez, lorsque vous me lisez ; car je n'ai rien à expliquer à ceux qui comprennent la doctrine exposée dans mon *Traité de l'harmonie*.

Par *accords*, j'entends ceux qui sont primitifs, fondamentaux, et qui, par la nature des intervalles des sons, constituent la tonalité. Ainsi, l'ancienne tonalité de l'église, qui seule fût connue jusqu'à la fin du XVIe siècle, ne pouvant exister que par l'harmonie consonnante, n'eut en réalité qu'un seul accord fondamental, c'est-à-dire l'*accord parfait*, que modifiaient le renversement de ses sons, et les retards de la production de ses intervalles par la prolongation des sons de l'accord précédent. L'artifice de ces retards n'était pas une nécessité tonale, mais une simple fantaisie des compositeurs ; en sorte que les agrégations qui en résultent, ne sont pas des accords proprement dits.

L'accord dissonnant naturel ayant été trouvé par Monteverde, la tonalité moderne prit naissance, et fut constituée par ce même accord dissonnant et par l'accord consonnant qui en est la résolution. Ces deux accords sont les seules causes nécessaires de toute notre musique, au point de vue de la tonalité et des formes radicales de l'art. Il n'y en a donc pas d'autre en réalité, car aucun autre n'est nécessaire pour combler des lacunes de succession. Leurs formes dérivées n'étant que des diversités de dispositions de leurs sons, ne peuvent être considérées comme des accords différents : toutefois, il est utile de désigner ces formes par des noms qui les distinguent les unes des autres, et qui fassent connaître à la fois et la nature de leurs intervalles caractéristiques, et la position de leur son grave dans la gamme. C'est ainsi qu'on a appelé *accord de sixte* et *accord de quarte et sixte* les formes dérivées de l'*accord parfait* ; accord de *quinte mineure et sixte* (*accord de quinte diminuée*), *accord de sixte sensible*, enfin, *accord de triton*, les renversements de l'accord fondamental de septième. De même, les formes substituées de ces accords, inhérentes au caractère de la tonalité comme l'accord fondamental et primitif, parce qu'elles ont la même constitution attractive, sont utilement désignées par des noms qui font connaître à la fois l'identité de la position et de la fonction tonale, ainsi que la circonstance de modification. Telle est la raison des noms d'*accords de neuvième majeure* ou *mineure de la dominante*, de *septième de sensible*, de *septième diminuée*, etc., etc.

Tout ce qui, dans l'harmonie, n'est pas obligatoire pour caractériser la tonalité, est facultatif et ne dépend que de la fantaisie et du sentiment esthétique du musicien. Si riches que soient ces facultés de l'artiste, elles ne peuvent rien ajouter aux nécessités de l'unité tonale ; car, encore une fois, cette unité est contenue tout entière dans l'accord consonnant ou accord parfait, et dans l'accord dissonnant ou accord de septième dominante. Mais pour que la science de l'harmonie soit complète, il est nécessaire qu'elle détermine toutes les possibilités d'agrégations de sons par lesquelles l'artiste peut réaliser ses inspirations, et qu'elle les ramène à des conceptions générales d'ordres de faits et d'idées. Cette partie de la science a été ébauchée par Rameau ; Sorge, venu un peu plus tard, lui fit faire un pas ; puis Catel y ajouta de grands perfectionnements par des analyses lucides d'une multitude de

(1) Voir le n° 8.

successions harmoniques; puis, enfin, j'ai entrepris une reconstruction complète de l'édifice, en mettant à profit, toutefois, les travaux de mes prédécesseurs. Après avoir déterminé ce qui constitue l'ancienne tonalité et la nouvelle, il m'a été facile, par le moyen du mécanisme des prolongations, combiné avec celui de la substitution, de faire voir que tous les accords de septième, de neuvième et de onzième, présentés comme fondamentaux par l'abbé Vogler, Knecht, Frédéric Schneider et d'autres, sont des produits artificiels obtenus par des combinaisons de ce genre, et que les mêmes causes donnent des résultats analogues dans les dispositions dérivées.

Parvenu à ce point, il était évident pour moi que je n'étais pas sorti de l'unité tonale ; mais en avançant dans le développement de l'art, j'avais rencontré chez Alexandre Scarlatti les premières traces de l'altération des intervalles des accords naturels, sous la forme de la *sixte augmentée*. Ce phénomène apparaît pour la première fois vers la fin du XVIIe siècle. Alors, il est évident que l'harmonie est entrée dans une voie nouvelle, car l'effet de l'altération des intervalles d'un accord consiste à introduire dans le ton un son qui lui est étranger et qui, conséquemment, appartient à un autre ton ; d'où il suit que ce son a une tendance vers ce ton nouveau, et qu'il engendre une espèce nouvelle d'attraction. Or, la tendance attractive du son étranger est ascendante ou descendante, selon que l'altération modifie une succession naturelle qui se serait faite en montant ou en descendant. Mais suivant que l'altération est ascendante ou descendante, elle prend un caractère attractif différent ; car le son est plus haut si la résolution se fait sur un son supérieur, et plus bas, si la tendance de résolution est inférieure. Tous les instrumentistes, doués d'un sentiment délicat, savent cela, et posent en conséquence leurs doigts sur la touche de leurs instruments. L'altération peut donc prendre deux caractères de tendances différentes, par une légère modification de doigter sur les instruments doués d'une possibilité de justesse parfaite, ou par l'annullation de cette justesse sur les instruments tempérés. En cet état, l'harmonie, altérée d'un ton peut devenir analogue à l'harmonie dissonnante naturelle d'un autre ton; deux résolutions modulantes sont donc possibles; de là, dualité d'accents dans la même harmonie, incertitude de l'oreille à l'égard de la détermination de la tonalité, sensation de surprise au moment de la résolution, et jouissance nouvelle pour l'intelligence qui saisit le rapport; mais non intervention d'accord nouveau.

Plus d'un demi-siècle après Scarlatti, Haydn introduit les altérations dans l'accord dissonnant et dans ses dérivés. Après lui, vient Mozart qui, plus hardi, cherche des moyens nouveaux d'expression dans des altérations collectives de tendances multiples. Beethoven marche après lui dans cette voie, et le riche instinct de Rossini lui fait trouver une heureuse formule d'altération triple dans deux passages de son *Guillaume Tell*. Alors je saisis, au point de vue le plus général, la conception de l'harmonie, enrichie de ces éléments divers, et conformément à la direction habituelle de mon esprit, je divise de la manière suivante l'histoire des transformations de l'art :

Première époque. *Ordre unitonique* : Tonalité ancienne ; absence d'attraction ; harmonie consonnante (XIVe-XVIe siècles).

Deuxième époque. *Ordre transitonique* : Tonalité nouvelle basée sur l'attraction; harmonie dissonnante; possibilité de modulation d'un ton dans un autre par cette harmonie (XVIIe siècle).

Troisième époque. *Ordre pluritonique* : Même unité tonale ; attraction basée sur les altérations d'intervalles ; tendances multiples de transitions (XVIIIe siècle et première moitié du XIXe).

Quatrième époque. *Ordre omnitonique* : Même unité tonale; attraction absolue et transitions générales d'un ton dans un ton quelconque, basées sur les altérations multiples combinées avec les prolongations et les substitutions, d'où résultent de nouveaux phénomènes de résolutions de dissonnances (avenir de l'art).

Le troisième livre de mon *Traité de l'harmonie*, intitulé *De la Tonalité et de la modulation dans l'harmonie*, renferme toute cette théorie avec les développements qu'elle comporte. J'y achève la démonstration commencée dans le second livre, à savoir, qu'il n'y a que deux accords dans la tonalité moderne; que les modifications de ces accords par la substitution, les prolongations et les altérations des intervalles n'exercent aucune influence sur cette unité tonale ; que parmi ces modifications, les unes ne sont que des moyens de variété créés par la fantaisie des artistes, et les autres, des moyens de modulations plus ou moins inattendues, plus ou moins énergiques. Je donne aussi dans ce livre des formules de ce que j'appelle *l'ordre omnitonique*, c'est-à-dire le moyen de transition immédiate à un ton quelconque; formules inconnues jusqu'à l'époque de la publication de mon livre, et que chacun peut développer à son gré. Toute harmonie possible est contenue dans cette théorie.

Vous le voyez donc, Monsieur, cette fois encore, j'ai le droit de vous dire : Ou vous ne m'avez pas lu, ou vous ne m'avez pas compris, car si vous eussiez connu mon livre, votre deuxième question serait aussi oiseuse que la première. Vous dites cependant dans le second paragraphe de cette deuxième question : « Si cet harmoniste (moi) eût connu » *la loi génératrice des accords*, il n'eût pas classé parmi les accords » altérés de trois sons, les agrégations (*si*, *ré* bémol, *fa*) et (*ut*, *mi* » dièze, *sol*) qui, en réalité, sont des accords altérés de quatre sons » privés de leur note fondamentale. » Cette observation semble indiquer que vous avez jeté les yeux sur les pages 90 et 94 de mon livre. Je pourrais me contenter de vous inviter à lire avec plus d'attention ces mêmes pages et ce que je dis en général de l'altération ; mais vous reporteriez dans cette lecture vos idées préconçues, et l'esprit de système auquel je vois que vous êtes en proie et qui vous égare. Pour ajuster les choses à votre fantaisie, il faudrait, selon vous, priver l'accord parfait du quatrième degré du ton de *fa* mineur, et l'accord parfait de la tonique du ton d'*ut*, de l'altération de la tierce diminuée et de la tierce augmentée; démentir cette règle tonale si simple et si vraie, qu'en quelque succession harmonique que ce soit, tout mouvement d'un ton peut être diminué de moitié par l'altération ascendante ou descendante. Enfin, il faudrait, pour que votre *loi génératrice des accords* ne fût pas en défaut, transformer, dans le premier exemple cité, le second degré du ton en dominante et la dominante en tonique, le tout en vertu d'une soi-disant *loi tonale* basée sur l'échelle des quintes justes. Vous voyez que je vous comprends, Monsieur, lors même que vous ne vous expliquez pas; mais vous trouverez bon qu'avant de renoncer à la musique véritable, à sa tonalité, enfin à la théorie qui en est la conséquence, j'attende que la *loi génératrice* ait fait son chemin dans le monde et changé tout cela.

Votre troisième question m'étonne, car elle est contenue implicitement dans la seconde. *Existe-t-il* (dites-vous), *oui ou non, des accords de cinq, de six et de sept sons?* Permettez-moi de vous répondre d'abord que *oui ou non* n'éclairciront jamais rien. En second lieu, il est évident que si l'on a distingué les accords réels primitifs et fondamentaux des agrégations provenues de modifications diverses, on sait s'il y a des accords de cinq, de six et de sept sons. Or, ma réponse à la seconde question ayant établi qu'il n'y a, qu'il ne peut y avoir d'accords primitifs et fondamentaux que ceux qui constituent la tonalité, il est démontré par cela même qu'il n'y a pas d'accord de cette espèce qui ait plus de quatre sons. Si vous aviez lu avec attention (je suis toujours obligé d'en revenir là), si, dis-je, vous aviez lu avec attention les second et troisième livres de mon *Traité d'harmonie*, vous vous seriez abstenu de m'interroger à cet égard ; car vous auriez vu comment j'analyse la formation des groupes de cinq, de six et de sept sons, et vous sauriez que j'ai démontré, par la même analyse, qu'ils proviennent ou de la prolongation d'un accord sur un autre dans un acte de cadence, ou des combinaisons d'altérations multiples avec les autres modifications des accords primitifs. Cette théorie est tout simplement l'explication de l'art d'écrire en musique basé sur les lois de la tonalité et de la transition.

Vous ajoutez à votre troisième question ces phrases : *Et dans le cas de l'affirmative, quel usage raisonnable en peut-on faire* (je viens de

le dire), *surtout de ceux qui, dans ces trois classes, embrassent 11, 13 et même 15 unités, quand on rapporte les termes sur l'échelle des quintes?* Je n'ai rien à répondre à cette dernière phrase : vous en comprenez la raison ; car vous savez en quelle estime je tiens l'échelle des quintes et ce qui s'y rapporte. Nous ne pouvons nous rencontrer sur ce terrain, attendu que nous marchons dans des directions différentes. Vous déclarez *définitive* la théorie de la loi tonale exposée dans le Mémoire de M. Barbereau ; moi je la crois destinée à aller, comme tant d'autres conceptions du même genre, s'engloutir dans le gouffre de l'indifférence et de l'oubli. Qu'y a-t-il donc entre nous ? Je viens toutefois à votre quatrième question :

« Les traités d'harmonie (dites-vous), y compris celui de M. Fétis, » nous font-ils connaître *tous* les accords que comporte le système » musical ? » Je vous ai dit, dans ma lettre précédente, ce que sont les traités d'harmonie dont vous parlez ; je n'ai donc rien à ajouter ici en ce qui les concerne. Quant au mien (me voici revenu encore à ma phrase perpétuelle), si vous m'aviez fait l'honneur de me lire avec attention, et si vous m'aviez compris, je n'aurais rien à vous dire ; car vous sauriez tout ce que je viens répéter dans ces lettres, et conséquemment je n'aurais pas besoin de vous rappeler que tous les accords possibles sont inévitablement compris dans les trois classes de modifications des deux accords tonaux, et dans les combinaisons de ces divers genres de modifications ; je n'aurais pas besoin d'ajouter que le troisième livre de cet ouvrage, non-seulement donne la clef des harmonies les plus étranges en apparence et les plus compliquées, mais ouvre l'avenir d'agrégations de sons jusqu'aux dernières limites de ce qui est conforme à la nature de l'art. Je ne m'amuse pas à faire des classifications et des dénombrements de faits particuliers : je pose des principes généraux dont je fais voir les applications, et dans ces principes, tout est contenu. Vous affirmez qu'un grand nombre de faits, sanctionnés par le sentiment musical, sont absolument inexplicables par toutes les théories connues : pour moi, je ne connais rien de semblable, bien que, par la nature de mes travaux théoriques, historiques et critiques, j'aie examiné et analysé plus de musique que qui que ce soit. D'ailleurs, supposant même qu'il existe des nouveautés qui me soient inconnues, je dirais encore qu'elles sont nécessairement comprises dans une des combinaisons des cinq ordres de faits sur lesquels j'ai basé la théorie de toute l'harmonie possible, à savoir : l'unité tonale qui comprend les accords naturels par lesquels chaque degré de la gamme se détermine ; la suspension du sentiment tonal par les progressions non modulantes, lesquelles absorbent l'attention par le mouvement jusqu'à l'acte de cadence ; la substitution du sixième degré à la dominante dans l'accord dissonnant naturel ; les prolongations d'un ou de plusieurs sons d'un accord sur l'accord suivant ; l'altération des sons des accords ; enfin, les combinaisons variées de tous ces éléments. Je défie qui que ce soit de trouver autre chose dans la musique, à moins qu'on ne change l'échelle des sons, auquel cas l'harmonie serait anéantie.

Pour vous, Monsieur, vous avez l'esprit sympathique comme M. Barbereau ; vous voulez nous faire notre compte d'accords au plus juste et les classer par séries ; c'est un amusement auquel il est permis de se livrer. Déjà le célèbre compositeur Berton s'en est donné le plaisir dans quatre gros volumes in-quarto, auxquels il a donné le titre d'*Arbre généalogique et Dictionnaire des accords.* Dans ce curieux ouvrage, l'auteur déclare que la plupart des agrégations de sons qu'il présente, sont déchirantes pour l'oreille et absolument impraticables : d'où l'on voit l'utilité de son livre.

Vous semblez craindre qu'attendu notre dissentiment, je me persuade que vous êtes étranger à l'art sur lequel vous annoncez un livre nouveau, et vous en appelez à ma sincérité pour reconnaître, dans les nombreux exemples pratiques contenus dans ce livre, votre habileté dans l'art d'écrire. Rassurez-vous, Monsieur ; quelqu'un à qui j'accorde beaucoup de confiance, et qui connaît vos compositions, m'a écrit que vos œuvres instrumentales ont un mérite très-remarquable. Je vous en félicite de tout mon cœur. On peut être grand musicien, homme de génie même, et n'entendre pas grand chose aux questions de théorie. Mais les erreurs auxquelles on se laisse entraîner dans ces questions ne causent nul préjudice à la réputation d'un compositeur. L'*Arbre généalogique et le Dictionnaire des accords* n'ont pas fait oublier le talent éminent qui brille dans *Montano et Stéphanie*, *le Délire*, *Aline*, *les Maris garçons*, et beaucoup d'autres productions applaudies par les générations précédentes.

La troisième lettre que j'aurai l'honneur de vous écrire, et qui sera la dernière, aura pour objet de résoudre le différend qui nous sépare, au point de vue philosophique.

Agréez, Monsieur, mes salutations.

FÉTIS père.

THÉATRE IMPÉRIAL ITALIEN.

Concert d'Emile Prudent.

Emile Prudent nous devait ce concert, lui, qui depuis une année n'a rien refusé à Londres, à Bruxelles, à Bordeaux, et à tant d'autres villes, heureuses de le posséder et de l'applaudir. Il nous le devait d'autant plus qu'il ne s'était pas encore produit à Paris sous sa nouvelle forme et dans les conditions actuelles de son talent. Vous le savez, Emile Prudent ne s'arrête guère ni dans ses courses, ni dans ses progrès. Il y a quelques mois, j'essayais, dans ce journal même, à propos de sa *Danse des fées* et de sa *Villanelle*, de mesurer la route qu'il a parcourue jusqu'ici, d'en marquer les stations, les étapes, et je m'attachais surtout à la veine d'inspiration champêtre et pastorale, qui forme en quelque sorte sa troisième époque. Mais tout ce que j'en disais n'était que lettre morte : les morceaux étaient là, c'est vrai ; chacun pouvait les prendre et les toucher ; chacun pouvait s'ingénier à deviner le secret du maître. Le maître lui-même ne l'avait pas encore révélé ; il n'avait pas encore donné publiquement la vie à son œuvre ; il ne lui avait pas dit : « *Lève-toi et marche* » en présence de ce difficile et souverain juge qu'on nomme le public de Paris.

Ce que j'apprécie et ce que j'admire dans les dernières compositions d'Émile Prudent, c'est qu'il a trouvé moyen de faire ce que nous désirions tous, ce que nous appelions de nos vœux les plus ardents, tout en le regardant presque comme impossible : c'est qu'il est revenu au simple, et même au naïf, sans cesser d'être élevé, noble et même grand. Lorsque nous nous sentions accablés, anéantis sous ces avalanches de notes, qui se précipitaient avec la fureur des tempêtes et menaçaient la solidité de tous les pianos, qui de nous n'invoquait du fond du cœur l'artiste ou le dieu capable d'imposer silence à tous ces vents déchaînés, de nous délivrer de leur rage, en nous rendant un petit coin de ciel bleu, un souffle ami de brise tiède et embaumée ?

Emile Prudent a fait cela ; il nous a donné ce dont nous ne pouvions nous passer ; il a répondu au sentiment général, et c'est ce qui constitue les artistes de premier ordre. Ses *Champs*, ses *Bois*, son *Retour des Bergers*, sa *Villanelle*, sa *Danse des Fées*, ne sont autre chose qu'une transition charmante autant qu'habile de l'exagération des effets de tout genre à l'usage délicat, ingénieux, riche de nuances et sobre de bruit, des facultés de l'artiste et des ressources de l'instrument. Grâce à lui, le piano cesse de ressembler à la locomotive, roulant sans cesse et du même train, avec accompagnement de tonnerre et d'éclairs : c'est la voiture à volonté, dont l'allure varie, tantôt rapide, tantôt lente et paisible, tantôt quittant le pavé pour la terre, et vous reposant rien que par le changement.

Il fallait pourtant du courage, et l'on sait qu'Émile Prudent n'en manque pas, pour exposer dans un vaste musée toutes ces petites toiles si finement travaillées, tous ces gracieux paysages qui ne sauraient que gagner à être vus de près. Un autre, que l'auteur des *Bois* et de *la Danse des Fées*, eût choisi de préférence la salle Herz pour les présenter d'abord au public parisien, Émile Prudent s'est décidé pour la salle

du Théâtre-Italien, où nous l'avons vu paraître à ses débuts, en compagnie de Thalberg. C'est une salle qui lui est favorable : il s'est fié à ses voûtes, à ses murailles, et il a eu raison. Une foule immense, parée comme pour une nuit de bal, en remplissait l'enceinte, et c'est déjà un hommage, dont tout le monde sentira la portée dans ces temps d'indifférence, où les petites salles ne parviennent pas toujours à se peupler gratis.

Le concert a commencé par l'ouverture de *Fidelio*, et après un air chanté par Belletti, Émile Prudent est venu jouer ses *Champs* avec accompagnement d'orchestre. De toutes ses productions bocagères, c'est la plus modeste, mais non la moins séduisante. *La Danse des Fées* et *les Bois*, également accompagnés par l'orchestre, ont des proportions plus hautes et plus larges. Ce sont aussi les deux morceaux du même genre qui ont produit le plus d'impression. *La Danse des Fées*, que Paris ne connaissait pas encore, est un poëme délicieux de couleur fantastique, un véritable ballet dansé au clair de lune par les sylphes, les gnomes, les farfadets. *Les Bois* sont d'un caractère plus terrestre; mais on y respire à pleine poitrine les fraîches senteurs qu'exhale leur épaisse feuillée. Je dirais que ces deux morceaux ont eu les honneurs de la séance, si je ne craignais d'être injuste envers la fantaisie sur *la Sonnambula* et envers celle sur *Guillaume Tell*, que le grand artiste avait placées avec beaucoup d'art, comme contraste nécessaire, entre ses morceaux champêtres, et qu'il a jouées ou plutôt chantées seul, sans orchestre, avec un profond sentiment de mélancolie, de tendresse, une pureté de style poussée jusqu'à la dernière perfection. *Le Retour des Bergers*, quoique moins remarqué, est fort digne de l'être et complète dignement la galerie pastorale.

L'épreuve est donc faite; Emile Prudent et ses œuvres n'ont qu'à s'en féliciter. L'auditoire leur a témoigné, par ses bravos redoublés, par ses bis chaleureux, sa vive sympathie. Les bis avaient éclaté dès le premier morceau ; le grand artiste a cru devoir n'y céder qu'au dernier, et il a rejoué *les Bois*, objet d'un enthousiasme unanime. Pourquoi n'a-t-il pas consenti de même à exécuter une seconde fois *la Sonnambula*, *la Danse des Fées*? Mais sans doute parce qu'il a craint de succomber à la fatigue d'une pareille tâche. On ne redemande pas un morceau d'expression aussi pathétique que *la Sonnambula*; on redemande encore moins un bouquet de feu d'artifice tel que *la Danse des Fées*. L'auditoire n'a pas paru comprendre la réserve obligée de l'artiste : il a eu l'air de lui en vouloir un peu, et il a eu complétement tort.

Belletti, Calzolari, Rettini, Mmes Vera et Beltramelli, chantaient dans ce beau concert. Les deux premiers ont causé un plaisir extrême, en disant l'air de *Maometto*, la sérénade de *Don Pasquale* et le duo de *l'Italiana in Algieri*. Quelles charmantes voix ! quelle ravissante musique! Voilà donc les derniers enfants de cette muse italienne, qui va chaque jour s'attristant et perdant son vrai caractère ! Mmes Vera et Beltramelli ont dit ensemble le duo de Mozart : *Sull'aria*, et séparément, la première, l'air d'Orphée : *Che faro senza Eurydice?* La seconde, un air de Verdi; Bettini a chanté un air de *Roberto Deveraux*, l'un des moins bons ouvrages de Donizetti. Tant par le choix des morceaux que par leur exécution brillante et facile, Belletti et Calzolari ont conservé sur leurs camarades un incontestable avantage.

Matinée donnée par Richard Mulder dans la salle Pleyel.

Richard Mulder, ce jeune compositeur et pianiste, qui, en si peu de temps, a donné tant de preuves de talent, qui a composé tant et de si jolies choses, avait invité son auditoire ; mais ce n'est pas tout d'inviter, il faut qu'on vienne, et on était venu avec un empressement dont il y a peu d'exemple. La séance était principalement consacrée à l'audition d'œuvres de plusieurs genres, toutes composées par Richard Mulder ; et d'abord nous avons entendu un trio pour piano, violon et violoncelle, exécuté par Herman, Lée et l'auteur. Ce trio, charmant morceau de concert, rappelle le style et la coupe des meilleurs trios de Mayseder. Il abonde en gracieuses cantilènes, que les trois instruments se partagent et qu'ils font valoir tour à tour.

Ensuite Richard Mulder a exécuté seul l'andante de concert sur la romance du *Juif errant*, écrit d'un large et beau style; *la Cornemuse*, bagatelle ingénieuse destinée au même succès que *le Tambour de basque* ; *la Caille*, autre bagatelle amusante, et *la Cascade*, dans laquelle il ne se distingue pas moins comme virtuose que comme auteur.

Je ne saurais parler avec détail de la suite d'études exécutées dans la première et dans la seconde partie du concert, soit par la jeune Buonzollazzi, pianiste de huit ans, soit par Herman, pour qui on les avait transcrites, soit par Richard Mulder lui-même. Il me suffira de dire qu'elles sont toutes tirées d'un recueil de cent-cinquante morceaux réunis sous le titre de *Lyceum des pianistes*. En les entendant, on ne se douterait guères que chacune d'elles enseigne à triompher d'une difficulté de style ou de mécanisme, difficulté toujours cachée sous le charme de la mélodie. *Dors, mon enfant*, délicieusement joué par Herman; *le Plongeur* et surtout une *Sérénade à Venise* ont produit beaucoup d'effet. Un duo concertant pour piano et violon sur des motifs de *Si j'étais roi !* de Mulder et d'Herman, la fantaisie pour deux pianos, composée par Mulder seul, et supérieurement jouée par Fumagalli et par lui, ont aussi enlevé les suffrages et les bravos de tout l'auditoire. Une cantatrice excellente, modestement voilée sous les trois étoiles de rigueur, mais dont tout le monde a reconnu la voix, et les frères Lionnet, avec leurs romances et chansonnettes, défrayaient la partie vocale de cette matinée, dont le moins satisfait n'a pas dû être Richard Mulder, car son avenir ne peut que grandement y gagner.

PAUL SMITH.

AUDITIONS MUSICALES.

Mlle Charlotte de Malleville.

Depuis quatre ans déjà, Mlle Charlotte de Malleville donne des soirées musicales dans lesquelles elle se manifeste en pianiste qui possède bien ce style pur et brillant, dont les œuvres des grands maîtres ont besoin pour plaire à la généralité des auditeurs. Faire strictement ce qui est écrit ne suffit pas dans cette belle musique rétrospective. Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Hummel et Beethoven avaient leur individualité qu'il faut savoir faire revivre. Le dernier a même jeté dans l'art d'écrire une animation que Weber a plus tard poussée jusqu'à la passion. Dire que Mlle de Malleville possède un talent dont la variété lui permet de se transformer dans la manière de chacun de ces grands maîtres, ce serait pousser la bienveillance jusqu'à l'exagération. Il y a dans le jeu correct et poli de cette charmante virtuose quelque chose se ressentant un peu trop de la particule qui sépare ses deux noms; elle joue noblement Haendel et Mozart, comme il semble qu'on exécutait leur musique au XVIIIe siècle. De nos jours, on l'interprète, pour nous servir du mot à la mode, comme si l'on disait interpréter une langue étrangère : c'est bien cela pour certains musiciens et beaucoup d'auditeurs. Mlle de Malleville la dit d'une élégance parfaite, et d'une liberté digitigrade qui ne laisse pas perdre une note à l'oreille la plus exercée ; aussi a-t-elle été généralement applaudie par une société choisie, dans la première séance de ses soirées annuelles, qui a eu lieu samedi 19 février.

Mlle Zélina Vautier.

Celle-ci, jeune pianiste également d'avenir, car elle n'a que quatorze ans et demi, galoppe sur le clavier comme un jeune cheval échappé sur le terrain classique et toutes les voies ouvertes par la musique moderne. Dimanche passé, au concert de la *Société philharmonique de Paris*, elle a exécuté, dans la salle Sainte-Cécile, devant un auditoire de quinze cents auditeurs, au moins, le beau concerto en *mi* bémol de

Beethoven, accompagné par un orchestre d'amateurs, auquel elle a comme infusé son énergie, sa chaleur et son enthousiasme pour le chef-d'œuvre du grand maître.

Mardi, 8 mars prochain, cette jeune et intéressante virtuose donnera un concert dans la salle Bonne-Nouvelle. Bonne nouvelle pour les amateurs qui se plaisent aux manifestations d'un talent jeune, hardi, fougueux en même temps que net et brillant.

Wilhelmine Clauss.

Supprimer la qualification de mademoiselle pour cette pianiste, te même l'appeler tout simplement la Clauss, c'est la dignifier, lui reconnaître une sorte de supériorité artistique sur ces émules. Cela rappelle le mot de cet officier qui disait à ses camarades, avec un accent et une présomption gasconne : Jé dîne aujourd'hui chez Catinat. — Vous pourriez dire, il me semble, chez M. de Catinat, lui fit observer l'illustre amphitryon, qui se trouvait par hazard derrière le jeune militaire. — Pourquoi donc? Est-cé qu'on dit M. Alexandre ou M. dé César?

Wilhelmine Clauss a donc joué du piano au concert qu'elle a donné dans la salle du boulevart Bonne-Nouvelle, comme Alard, Vieuxtemps et Sivori jouent du violon; comme chantent la Sontag, la Lind et la Cruvelli. Et d'abord, la séance s'est ouverte par un trio pour piano, violon et violoncelle, de Schubert, œuvre qui, avec d'autres mérites, a celui de n'être pas usé par de fréquentes exécutions en France. C'est une œuvre de sérieuse et bonne musique. Si l'idée scolastique domine un peu trop dans le premier morceau, et surtout dans le final, l'andante et le *scherzo* sont charmants de mélodie et de jolis effets harmoniques. On sait le soin, l'exactitude, le poli que la jeune virtuose met dans l'exécution de la vieille musique classique de Bach, de Scarlatti, de Haendel. Gavotte, musette et fugue, du premier de ces illustres, ont été dites aussi bien, peut-être mieux, qu'elles ne l'étaient au commencement du XVIIIe siècle. L'exécution de la sonate en *fa* mineur de Beethoven était, pour la bénéficiaire, quelque chose d'important, comme Fontenoy, Austerlitz ou Wagram. L'héroïne a gagné sa bataille d'Austerlitz; et, de même qu'on a nommé cette fameuse journée la bataille des trois empereurs, nous avons, au moins, trois impératrices du piano. En attendant que nous disions les faits et gestes artistiques et gracieux de ces dames, passons à ceux d'un noble vétéran de l'art musical, qui s'est fait entendre pour la seconde fois, dans la salle Herz, le 18 février, et qui a nom :

Max Bohrer.

Celui-là aussi peut se passer de la qualification de monsieur; car il a passé par toutes les plus heureuses phases de la célébrité dans son art, art de chanter sur le violoncelle avec autant d'expression que d'énergie, art qu'il a fait apprécier et applaudir dans les deux mondes; et que, dans le bon souvenir qu'il a conservé de Paris, il est venu rappeler aux vieux amateurs de ce centre artistique et de toute civilisation.

Par un de ces hasards qui n'arrivent pas souvent, toutes les parties, tous les solistes de ce concert ont fait plaisir et ont été justement applaudis. M. Jules Lefort, le baryton sympathique, a chanté son beau *Noël*, avec accompagnement d'orgue-percussion et de piano, de manière à émouvoir son auditoire; M. Lefébure-Wely, sur ce premier instrument dont il a joué à ravir, a dit sa charmante fantaisie sur les motifs du *Freischütz*, de façon à provoquer ces murmures approbateurs qui valent mieux que les bruyants applaudissements; Mme Lefébure-Wély a dit son *Rêve de l'enfant* de manière à faire rêver d'elle; et puis *les Gouttelettes d'eau*, mélodie agréable de son mari. Mlle Joséphine Martin n'a pas été moins agréable dans deux charmants morceaux de piano qu'elle a joués de ce jeu fin, coquet et brillant qu'on lui sait; M. Saint-Léon, le chorégraphe-violoniste lui-même, au jeu inégal, à l'intonation parfois hasardée, à l'expression exagérée, maniérée, a obtenu le plus brillant succès dans une fantaisie qui n'a pas été celle sur le *nel cor più non mi sento*, mais qui a plu généralement, car il a joué d'une manière sivorienne.

Malgré ces nombreux suffrages prélevés par ces auxiliaires, M. Bohrer a fait lui-même une belle moisson d'applaudissements. Ses *Réminiscences italiennes*, sa *Fantaisie sur un motif autrichien*, mais surtout son duo pour violon et violoncelle, composé et si souvent, et si longtemps, et si bien exécuté par lui et son frère, a été délicieusement dit par M. Saint-Léon et l'un des auteurs de ce charmant dialogue, chef-d'œuvre de mélodie et d'ingénieuse harmonie instrumentale.

M. Max Bohrer peut faire une rentrée triomphale, musicalement parlant, dans la capitale du royaume de Wurtemberg, et dans la chapelle de son souverain, après son expédition parisienne dont il peut, à bon droit, se féliciter.

M. Krüger.

M. Krüger est attaché au même souverain en qualité de pianiste, et donne pareillement une opinion favorable du bon goût musical qui règne à la cour de ce roi. On connaît, au reste, M. Krüger dans Paris, comme pianiste, au jeu fin, élégant et distingué. Ses compositions sont d'un style facile et gracieux. Il joue bien Mozart et Hummel. Son duo pour deux pianos, sur un hymne et une barcarolle russes, a fait autant de bruit que de plaisir, ce qui n'est pas peu dire. Il y a peut-être un peu trop de traits brillants dans sa *Rêverie d'amour* qui ne provoque pas assez l'auditeur à rêver de mélodie; mais la *Sérénade espagnole*, sur une romance de la reine Hortense; mais la *Marche impériale*, mais le mouvement perpétuel de Paganini arrangé pour le piano par lui, ont offert de nouvelles preuves de l'exécution brillante de M. Krüger, et de son savoir comme compositeur. Son concert a été embelli de l'exécution non moins brillante du pianiste Fumagalli, et de la voix non moins brillante de Mme Laborde de l'Opéra, et de la voix sympathique et dramatique de Roger, du même théâtre, et de deux charmants *soli* du violoncelliste Jacquard. Tel est l'historique de ce concert, qui, comme tant d'autres, il faut bien le dire, ne fera pas faire de grands progrès à l'art musical.

MM. Georges de Momigny, et Roger-Sévy.

Les concerts donnés par ces messieurs ne feront pas non plus avancer la science des sons. Pas de cohésion dans ces manifestations, dans ces exhibitions des mêmes fantaisies, des mêmes cavatines, des mêmes romances que leurs interprètes colportent dans différents concerts fort peu différents entre eux. Certains de retrouver les auxiliaires du bénéficiaire d'un concert, dans un autre concert dont ils sont les bénéficiaires eux-mêmes, si bénéfice il y a, nous avons à nous garantir de leur adresser le même madrigal, le même éloge, voire la même critique. Cela n'est pas facile, car la louange banale qui est douce à lire pour l'artiste médiocre ou même supérieur, est très-monotone pour celui qui la formule.

M. Georges de Momigny, neveu du théoricien qui nous a laissé un traité d'harmonie et de composition qu'on ne lit pas beaucoup, est lui-même un compositeur de romances qu'on chante peu. Cependant Alexis Dupond en a dit une, intitulée *l'Hirondelle messagère*, qui n'est pas sans grâce et même sans couleur expressive et dramatique. C'est par les raisons déduites plus haut que nous ne signalons pas tous les virtuoses qui ont participé à ce concert; cependant, nous dirons que M. Arnaud Dancla, le jeune violoncelliste que, dans notre dernier numéro de la *Gazette musicale*, nos imprimeurs nous ont fait nommer Armand le violoniste, a dit une fort jolie ronde indoue qu'on a trouvée originale, et qui a été justement applaudie.

Un chanteur, qui fut amateur et qui n'est pas artiste, a donné chez Sax, jeudi 24 février (qu'on se le dise!), une matinée musicale

dans laquelle M. Roger-Sévy, le bénéficiaire, a chanté deux romances. Avec Mme Laborde, de l'Opéra, l'habile pianiste Fumagalli et le flûtiste Henri Altès, qui a pillé une foule de jolis traits à ce virtuose de la nature et des bois qu'on nomme le rossignol, ce qu'il y a eu de plus neuf dans ce concert, c'est Mlle Savary, du Théâtre-Français, qui a dit une scène de *Valérie*, en essayant de faire revivre cette prose maniérée et la diction non moins maniérée de Mlle Mars.

HENRI BLANCHARD.

CORRESPONDANCE.

Berlin, 4 février.

Depuis la fin de l'année dernière, je ne vous ai point écrit. — En vérité, c'est qu'il ne s'est rien passé d'important depuis. Tous les jours, nous avons des opéras qui remplissent la salle jusqu'aux combles ; tous les soirs nous avons des concerts où, sauf quelques exceptions, les auditeurs trouvent à peine à se placer, et pourtant il ne s'est rien passé d'important. Comment concilier ces contradictions? « *C'est l'éternelle monotonie de la vie,* » comme dit Schiller. Regardez à cinq ou six semaines derrière vous, et vous n'apercevrez qu'un vaste espace vide. Voilà ce qui arrive fréquemment dans l'histoire ; pourquoi n'en serait-il pas de même en fait de musique?

Toutefois, je vois poindre quelque chose, et même quelque chose de charmant. Au-dessus du vide immense, dans le plus pur éther de l'art, plane une étoile argentée qui nous ravit par sa limpide lumière. C'est Teresa Milanollo, cette artiste merveilleusement douée, qui, dans ce moment, règne en souveraine absolue dans notre sphère artistique et la remplit de sa douce harmonie. « Halte-là ! ne vous laissez pas aller aux accès de votre sympathie poétique, monsieur le correspondant. Vous êtes tenu de nous dire la vérité, et rien de plus; non pas : « *vérité et fiction* », comme votre célèbre compatriote Goethe, mais la vérité, sans rien y ajouter et sans en rien retrancher. — Tout doucement, monsieur le rédacteur en chef, ne vous laissez pas aller à votre apathie colérique ! Ce que je dis est la vérité, et sans aucune addition ni parure. Je n'ai pas besoin de parer ce qui est si beau par lui-même, ce dont la simplicité ne supporte pas d'ornement. — Je vous en prie, je vous en conjure, monsieur le correspondant, faites-vous rogner vos ailes poétiques ; donnez-nous *des faits*, écrivez-nous simplement en statisticien, voire même en artiste, mais pas trop ! Que si vous voulez faire des vers, roucouler des sonnets, entonner des hymnes, adressez-vous ailleurs, et non pas à des rédacteurs solides de solides journaux.

» — Très-bien, monsieur le rédacteur en chef. Le cheval que vous me sellez, je vais le monter. Vous voulez des *faits?* Eh bien ! n'est-ce pas un fait que Teresa Milanollo en est à son *huitième* concert au Grand-Opéra (1)? Une autre soirée a eu lieu dans la grande salle des Concerts, où elle a rassemblé et enchanté chaque fois 4,000 auditeurs? Sans compter un concert à la cour et une demi-douzaine d'auditions dans le rayon du chemin de fer Stettin, Francfort-sur-Oder, Potsdam. N'est-ce pas un fait que la moitié des habitants de Berlin est dans le ravissement et que l'enthousiasme a fait tourner la tête à l'autre moitié? N'est-ce pas un fait qu'aussitôt que cette blanche et délicate figure paraît sur l'estrade, ce sont des acclamations sans fin, c'est un ouragan d'applaudissements? Dès qu'elle applique l'archet sur les cordes, il règne un calme plat, là où un instant auparavant grondaient les vagues; un silence si profond qu'on entendrait tomber une épingle. Voulez-vous de la statistique? Huit concerts, auxquels il faut joindre ceux que la grande artiste a donnés dans le rayon de chemin de fer, cela nous fait 20,000 auditeurs. Proportion gardée, cela équivaut à 50,000 auditeurs pour Paris. Les 20,000 auditeurs, à un thaler par tête ou par paire d'oreilles, cela représente chez nous une recette de 40,000 thalers, soit 80,000 fr. A Paris, où le prix du billet s'élève à 10 et meme 20 fr., ils représentent un minimum de 200,000 fr. pour 20,000 au diteurs, et avec 50,000, un maximum de 500,000 fr. ; ce qui fait un budget mensuel assez rond. N'est-ce pas là de la statistique la plus rigoureuse ?

Maintenant, faut-il que je parle quelque peu en artiste? je vais essayer. Teresa paraît devant nous comme une vraie Mignon ; elle ne tire pas de son instrument des sons *puissants*, mais *tout-puissants*, car ils domptent tous les cœurs. Elle joue ce qu'il y a de plus facile, de manière qu'il devient difficile de le jouer après elle ; elle joue tout ce qu'il a de plus simple, de manière qu'il faut les études d'une vie tout entière, pour arriver à cette simplicité : de ce qu'il y a de plus ordinaire, elle en fait une chose ravissante.

(1) La célèbre artiste en a donné plusieurs depuis.

« — Pour le coup, en voilà assez : cela devient insupportable. Pourquoi ne dites vous rien de doubles cordes *pizzicati*, sons harmoniques, maniement de l'archet, intonation et autres choses de ce genre, qui constituent l'essence de l'art, dont parle toujours un connaisseur ? Que voulez vous que je fasse de vos phrases confites dans le miel, de votre poésie à l'eau de rose ?

» Ma foi, monsieur, vous avez raison ; moi-même j'enrage. Mais y a-t-il un moyen d'expédier des sons de Berlin à Paris, fût-ce même par le télégraphe? J'aime mieux terminer ma lettre ; si vous voulez en juger par vous même, venez chercher l'artiste ici.

» Votre, etc. »

L. RELLSTAB.

ÉPHÉMÉRIDES MUSICALES.

27 février 1770. Naissance d'Antoine REICHA, à Prague.

28 — 1714. Naissance de Joachim Conti, surnommé GIZZIELLO (du nom de son maître Gizzi), à Arpino. L'un des plus grands chanteurs de l'Italie.

1er mars 1823. Mort de Pierre-Jean GARAT, professeur au Conservatoire de Paris, et l'un des plus grands chanteurs français.

2 — 1830. Mort du violoniste Ignace SCHUPPANZIG, à Vienne. Ce célèbre maître de Mayseder était surtout remarquable dans l'exécution du quatuor.

3 — 1805. LOUIS NOURRIT (père), élève de Garat, débute à l'Opéra de Paris, dans *Armide*, de Gluck, le jour anniversaire de la première représentation de ce célèbre opéra à Paris (1777).

4 — 1742. Naissance de Jean-Henri EGLI, à Seegreben. L'un des meilleurs compositeurs de la Suisse, surtout connu par ses chants religieux.

5 — 1778. Mort de Thomas-Augustin ARNE, le plus célèbre compositeur anglais du XVIIIe siècle. Il était né en 1710.

THÉODORE PARMENTIER.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui dimanche, par extraordinaire, à l'Académie impériale de musique, *le Juif-Errant.*

*** *Le Prophète*, donné lundi dernier, avait attiré plus de spectateurs que la salle ne pouvait en contenir. La représentation a été magnifique : Roger et Mme Tedesco en ont eu surtout les honneurs.

*** Mercredi, le spectacle se composait de *Louise Miller* et de la reprise d'un ancien ballet de Dauberval, *la Fille mal gardée.* Mlle Besson débutait dans le rôle principal et M. Petit dans celui d'Alain. La danseuse est jeune et agréable ; le danseur, prodigieusement long et maigre, semble appartenir à la race des clowns par la souplesse extraordinaire de tous ses membres. Il a fait beaucoup rire, mais qu'il prenne garde : l'excès est un défaut.

*** LL. MM. l'Empereur et l'Impératrice honoraient de leur présence la représentation de vendredi. On donnait encore *Louise Miller* et *la Fille mal gardée.*

*** A l'Opéra-Comique, on répète activement le nouvel opéra en deux actes de MM. Sauvage et Ambroise Thomas. Mme Ugalde, Faure et Mocker, qui va faire enfin sa rentrée, sont chargés des trois rôles de l'ouvrage.

*** *Le Toreador* a reparu avec Mme Ugalde, Bataille et Ponchard. Ce charmant ouvrage n'a rien perdu de son attrait.

*** Dimanche dernier, l'*Ambassadrice* a été supérieurement jouée et chantée par Mlle Félix Miolan, Jourdan, Nathan et Mlle Lemercier, qui a repris avec tout son talent le rôle de Charlotte.

*** Le début de Mme Biscottini doit avoir lieu bientôt dans *Semiramide.*

*** La première représentation des *Amours du Diable*, au Théâtre-Lyrique, est retardée par le départ de Couché, dont le rôle doit être appris par un autre artiste.

*** Le *Tabarin*, de Georges Bousquet, tient toujours sa place avec succès au répertoire du Théâtre-Lyrique. La semaine dernière, le rôle de Francesquine, créé par Mme Colson, a été joué par Mlle Larcena, qui s'est fort bien tirée de cette épreuve difficile.

*** Par décret impérial, en date du 14 février, les services des beaux arts et des archives impériales sont distraits du ministère de l'intérieur, de l'agriculture et du commerce, pour être placés dans les attributions du ministre d'État et de la maison impériale. Le but de cette mesure est indiqué par le préambule du décret rédigé en ces termes : « Considérant » qu'il importe pour le développement des beaux arts de soumettre à une » direction unique les encouragements dont ils sont l'objet ; voulant d'ail- » leurs leur donner une marque de notre sollicitude particulière, en les

» rapprochant le plus possible de notre action immédiate, avons décrété, » etc. » Ainsi désormais les théâtres subventionnés ainsi que le Conservatoire de musique et de déclamation relèvent du ministère d'État. On annonce que M. Camille Doucet, sous-chef du bureau des théâtres au ministère de l'intérieur, doit passer au ministère d'État en qualité de chef du bureau des théâtres impériaux.

*** Dans la composition de la chapelle impériale que faisait connaître notre dernier numéro, à MM. Charles Plantade et Leborne, chefs du chant, il faut substituer MM. Mary, accompagnateur, chef du chant: Plantade, secrétaire, et Leborne, bibliothécaire.

*** Bordas, le jeune et brillant ténor, obtient de grands succès au théâtre de la Nouvelle-Orléans. Il s'est distingué surtout dans *Robert-le-Diable*. Génibrel, ancien élève du Conservatoire, l'a fort bien secondé dans le rôle de Bertram.

*** Mme Pleyel continue son voyage triomphal en Angleterre, et en Ecosse. Parmi les morceaux qu'elle joue avec le plus de succès, on distingue *la Marche slovaque*, de Blumenthal, qu'elle a exécutée trois fois à Edimbourg, et *Un moment heureux*, du même compositeur.

*** Des journaux ont annoncé que MM. Scribe et Meyerbeer avaient fait le voyage de Rouen pour aller entendre le ténor Puget, et s'étaient mis immédiatement à écrire pour lui un opéra comique. Quel que puisse être le talent de M. Puget, il n'y a rien de vrai dans cette nouvelle, ni le voyage, ni l'opéra.

*** C'est Lindpaintner qui dirigera cette année la nouvelle Société philharmonique de Londres.

*** La séance du 7 février, dans la Chambre des représentants du Massachussets (Etats-Unis) a été signalée par un curieux incident. Quelques membres, ayant aperçu la célèbre cantatrice Alboni dans les tribunes, proposèrent de l'admettre aux honneurs de la séance; mais la proposition, appuyée par les uns, combattue par les autres, n'eut d'autre résultat final que de jeter dans l'assemblée une confusion inexprimable. L'auteur de *la* motion, M. Coggswel, ayant cru devoir la retirer, un autre membre, M. Thompson, exprima l'espoir que l'incident ne figurerait pas au procès-verbal de la séance, et le président ajouta que sans doute les journaux seraient invités à le passer sous silence. Il paraît que l'invitation n'a pas produit d'effet.

*** Le Comité de l'Association des artistes-musiciens s'est réuni, jeudi, pour la première fois, depuis l'assemblée ordinaire, pour procéder, conformément aux statuts, à la reconstitution de son bureau. Le scrutin a confirmé dans leurs pouvoirs le président et les cinq vice-présidents, MM. le baron Taylor, Edouard Monnais, Prumier, Georges Bousquet, Charles de Bez, Zimmerman. M. Henri Gautier a été adjoint aux quatre autres secrétaires, MM. Jules Simon, Lebel, Conrad et Petiton, en remplacement d'un membre démissionnaire. Il a été également, et par la même raison, chargé des fonctions d'archiviste. Plusieurs membres récemment élus, MM. Prumier fils, Richard et Deloffre feront partie des autres commissions. Dans sa prochaine séance, le Comité devra nommer un nouveau membre, en remplacement de M. Jacotot de Changy, élu par l'assemblée générale, mais qui a déclaré ne pouvoir accepter.

*** Deux artistes du Théâtre-Italien, de Séville, MM. Assoni et Assandri, retournaient chez eux, il y a quelques jours, après avoir joué l'opéra intitulé *Il Comullo*. En passant par la rue de Gallegos, M. Assandri reçut soudainement un coup de poignard dans le ventre et tomba sans connaissance. Il eut la présence d'esprit de saisir au collet l'assassin et de crier à l'aide. Les gardes de nuit accoururent, et cet individu fut arrêté et livré à la justice. C'est un *banderillo* (porte-drapeau dans les combats de taureau, qui, dit-on, avait été sifflé dernièrement par M. Assandri, de sorte que son attentat paraît avoir eu pour motif la vengeance. M. Assandri est dans le plus grand danger. Les gens de l'art ont peu d'espoir de lui sauver la vie.

*** Un grand concert sera donné, aujourd'hui dimanche, dans la salle Paganini, au profit de l'œuvre des Saints-Anges, qui élève des orphelines à partir de l'âge de deux ans. Programme : *La Retraite*, chœur de L. de Rillé. — 1. Air italien, de Donizetti, chanté par M. Frederico Denti. — 2. Duo de *Marco Spada*, d'Auber, chanté par Mlle Miolan et M. Géraldy. — 3. Fantaisie pour le violon sur des thèmes de *I Lombardi*, de Verdi, composée et exécutée par M. Vieuxtemps. — 4. Air de la Paresse, de *Galathée*, de V. Massé, chanté par M. Géraldy. — 5. Morceau de concert, avec accompagnement de quintetto, composé et exécuté par M. Ravina. — *Vrai bouton d'amour*; *Si Jeunesse savait! si Vieillesse pouvait!* de L'Huilier, chansonnettes chantées par M. Sainte-Foy. — Deuxième partie : *Le Chant du soir*, chœur de Félicien David. — 1. Air des Rossignols, des *Noces de Jeannette*, de V. Massé, chanté par Mlle Miolan. — 2. Romance de *l'Elisire d'amore*; chant national napolitain, de Donizetti, chantée par M. Frederico Denti. — 3. *Le Réveil des fées*, orientale pour la harpe, composée et exécutée par M. F. Godefroid. — 4. *Au Paradis*, de E. Boulanger; *le Jugement du diable*, de l'album de 1853 de Clapisson, mélodies chantées par M. Géraldy. — 5. *Les Sorcières*, variations fantastiques de Paganini, exécutées par M. H. Vieuxtemps. — 6. Air d'*Actéon*, d'Auber, chanté par Mlle Miolan.—7. *Le Petit chapeau de Jean-Louis*, de L'Huilier; *la Déclaration anglaise*, de H. Henrion, chansonnettes chantées par M. Sainte-Foy.—Chœur d'*Eurianthe*, de Weber. Le piano sera tenu par M. de Garaude. Les chœurs seront chantés par l'Union willhemienne, dirigée par M. Foulon.

*** Albert Sowinski, le compositeur-pianiste aux inspirations classiques au style pur et sévère, donnera un concert le jeudi 10 mars, à huit heures du soir, dans la salle Herz. On y entendra Mme Gaveaux-Sabatier, MM. Jules Lefort, Lamazou, L. Le Cieux et Ch. Lebouc. La Société chorale, de l'école Galin-Paris-Chevé, exécutera, pour la première fois, le chœur des *Moissonneurs*, paroles d'Ed. d'Anglemont, musique de M. Sowinski; le duo de *Félicie* sera chanté par Mme Gaveaux-Sabatier et M. J. Lefort. M. Albert Sowinski se fera entendre sur le piano dans les morceaux suivants de sa composition: 1° Trio pour piano, violon et violoncelle, avec MM. L. Le Cieux et Ch. Lebouc; 2° grande fantaisie sur le *Juif errant*; 3° *Amiosa*, mélodie sicilienne

*** Voici le programme de la soirée musicale qui sera donnée par Vieuxtemps, dans la salle Herz, le jeudi 3 mars 1853, à huit heures du soir. Première partie : 1. Fantaisie sur des motifs d'*Ernani*, composée et exécutée par Vieuxtemps; 2. Air d'*Attilo*, chanté par Mlle Teresa Martinetti; 3. *Casta diva*, andante, étude pour la main gauche; *Le Palmier*, polka des Magots, composés et exécutés par Fumagalli; 4. Romance sans paroles, de Berlioz; Etude en octaves, composées et exécutées par Vieuxtemps. — Deuxième partie: 5. Grand duo concertant pour deux pianos, composé par Mulder, exécuté par Fumagalli et l'auteur; 6. Air du *Connétable de Chester*, de Concone, chanté par Mlle Martinetti; 7. Élégie pour alto, exécutée sur l'alto; *Souvenirs du Bosphore*, composés et exécutés par Vieuxtemps; 8. Scène et Air (*la Fidanzata del Marinajo*), de Concone, chantés par Mlle Martinetti; 9. *Un Carnoval de plus* (souvenirs de Venise), composé et exécuté par Fumagalli; 10. *Le Streghe* (Danse des Sorcières), de Paganini, exécutée par Vieuxtemps.

*** Mlle Rosa Kastner, qui est venue à Paris précédée d'une juste célébrité comme pianiste, se décide à se faire entendre une fois en public. Elle donnera un concert le 1er mars à 8 heures du soir dans la salle Herz, avec le concours de Mlle Wertheimber, de l'Opéra-Comique, de MM. Luchesi et Ferranti, deux des plus éminents chanteurs de la scène italienne. Mlle Kastner exécutera un trio en *ré* mineur, de Mendelsohn, avec MM. Armingand et Jacquart, puis le prélude et fugue de Bach, une sonate, de Beethoven; une valse, de Chopin; le Bananier, de Goltschalk, et les Patineurs, de Listz.

*** Mlle Zélina Vautier donnera, le mardi 8 mars, à 8 heures du soir, palais Bonne-Nouvelle, un concert avec le concours de MM. Jules Lefort, Guyot et Mlle Rigolat. Dans cette soirée, Mlle Vautier, digne élève de M. Stamaty, exécutera des morceaux de plusieurs écoles.

*** Emile Prudent donnera son second concert le 15 mars prochain dans la salle Herz.

*** Aujourd'hui dimanche, 3e séance de musique de chambre, donnée par MM. Alard, Franchomme, Alkan, etc., etc., dans la salle Pleyel, à deux heures. On y entendra : 1° trio en *mi*, de Mozart; 2° 45e quatuor de Haydn; 3° Sonate en *la*, de Beethoven; 4° 8e quatuor en *mi* mineur, de Beethoven.

*** Un de nos accompagnateurs les plus distingués, M. Johannès Weber, donnera, le dimanche 6 mars, à deux heures, dans la salle Sax, une matinée musicale avec une de ses élèves, Mlle Louise Bontemps, cantatrice, qui s'est fait connaître dès l'hiver dernier par son talent remarquable et son excellente méthode. On y entendra plusieurs compositions nouvelles de M. Johannès Weber.

*** Le deuxième concert de la Société des jeunes artistes aura lieu dimanche prochain 6 mars, à 2 heures précises, salle Herz. Cette jeune Société a vaillament gagné sa place parmi les créations sérieuses, et nous ne doutons pas de leur succès.

*** Mlle Graever, l'éminente pianiste, donnera, le 14 mars, dans la salle Herz, un concert qui n'a besoin d'autre recommandation que le nom et le talent de la jeune artiste.

*** M. D. Zompi exécutera dans son concert, annoncé pour le 2 mars salle Pleyel, avec le concours de MM. Alard et Franchomme, le trio en *ré* majeur, op. 70 de Beethoven; avec M. Alard, la Sonate en *la* majeur de Mozart; seul, des fragments de la Sonate en *fa* de Beethoven, op. 33; avec M. Franchomme, la Polonaise brillante de Chopin; et seul, le Scherzo, op. 31, du même auteur. M. A. Dupond et Mme G. Sabatier, rempliront la partie vocale de ce concert.

*** Léon Reynier, le jeune et célèbre violoniste donnera son concert annuel, mercredi 16 mars à 8 heures du soir, dans la salle Herz.

*** M. Auguste Tolbecque, le fils de l'illustre chef d'orchestre, donnera un concert le 5 mars, à la salle du palais Bonne-Nouvelle. Le talent du bénéficiaire et le concours d'artistes distingués font espérer une brillante soirée.

*** Une matinée intéressante donnée par Mme Paris, aura lieu le dimanche 6 mars, à une heure, dans la salle de concert du Palais-Bonne-Nouvelle. Mme Iweins d'Hennin et MM. Gloria, Romédenne, Deloffre et Chaudesaignes prêteront leur concours à la jeune cantatrice.

*** Le jeune violoniste, Horace Poussard, après avoir donné une série de concerts à Vienne avec un succès tel que dans les derniers, on lui a redemandé jusqu'à trois fois le même morceau, s'est rendu à Pesth, où il doit aussi se faire entendre; ensuite il reprendra le chemin de Paris.

*** Mme Martin-Peppé, cantatrice de beaucoup de talent, s'est fait entendre avec un très-grand succès dans le concert que Mlle Irma Galvanio a donné le 20 février. On a beaucoup applaudi sa belle voix ainsi que son excellente méthode, dans l'air de *Norma* et de *la Favorite*.

*** Un concert à orchestre sera donné le lundi 7 mars, à huit heures du soir, par M. Henri Herwyn, violoniste, avec le concours de Mlle Will, de MM. Delsarte et Lacombe.

*** M. Maugain, aveugle-né, attaché au professorat des Jeunes Aveugles de Paris, vient, à la suite d'une épreuve soutenue avec un grand succès, d'être nommé organiste de la cathédrale de Meaux. Lauréat du Conservatoire pour le cor, M. Maugain, dont quelques compositions pour cet instrument sont justement estimées, n'est âgé que de 22 ans.

*** M. Sain-d'Arod, maître de chapelle du roi de Sardaigne, est arrivé à Paris pour y faire publier quelques productions nouvelles qu'il a écrites expressément pour la chapelle royale de Turin. Il est question de commuer prochainement le titre honorifique dont jouit cet artiste, en un service trimestriel actif qu'il devra faire chaque année à Turin. Pendant ce temps, M. Sain-d'Arod dirigerait personnellement les exécutions musicales de la chapelle, puis il continuerait à résider ensuite à Lyon, où il a fait faire de grands progrès à l'art musical par les solennités qu'il a organisées dans les églises.

*** Le 6 février, est mort, à Berlin, le poëte Auguste Kopisch ; les compositeurs de romances perdent en lui un de leurs collaborateurs les plus féconds. Kopisch excellait surtout dans le genre enjoué.

*** Une mort doublement douloureuse est venue frapper dimanche dernier l'un de nos écrivains les plus féconds et les plus célèbres, l'auteur du *Fils de famille* et d'une multitude d'ouvrages joués sur tous les théâtres de Paris. M. Bayard a cessé de vivre au milieu de l'un de ses plus grands succès, et à la suite d'une fête brillante, où il avait réuni tous ses amis. Il avait donné à l'Opéra-Comique *la Médecine sans médecin*, *le Remplaçant*, *la Fille du Régiment*, *une Voix*, *le Miroir*, et au Grand-Opéra, *le Démon de la nuit*, en collaboration avec divers auteurs.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Lille*, 19 février. — *Les Mousquetaires de la Reine* ont ici d'excellents interprètes, parmi lesquels se distingue Hermann-Léon. *Giralda* est aussi fort bien rendue. La reprise de *l'Éclair* a plu beaucoup au public.

*** *Le Havre*, 20 février. — *La Fée aux Roses* et *la Faridondaine* ont défrayé toute la semaine qui vient de finir. *La Fée aux Roses* fait salle comble toutes les fois qu'elle paraît sur l'affiche.

*** *Lyon*. — Les représentations données au Grand-Théâtre, par Cabel, le remarquable baryton du Théâtre-Lyrique de Paris, ont produit une vive sensation. Ce éminent artiste et sa belle-sœur, Mme Cabel, qui tient le sceptre du chant dramatique et de la vocalise, ont pris part avec éclat aux brillants concerts du charmant violoniste Bazzini. Le succès de Mme Cabel a été grand comme son talent. Il est impossible de rendre avec plus d'art et d'habileté, de fraîcheur vocale et de spirituelle finesse, les deux morceaux qu'elle affectionne particulièrement et qui vont si bien à sa voix. Ce sont l'air de *la Fée aux Roses*, d'Halévy, et *la Cantatrice*, de Maurice Bourges. Mme Cabel prodigue, surtout dans l'andante de ce dernier morceau, une éblouissante légèreté et une grâce irrésistible. Ces deux compositions, chantées avec accompagnement d'orchestre et applaudies avec transport, ont dû reparaître, à la demande générale, sur le programme du concert suivant, et ont encore reçu, comme leur excellent interprète, le plus afvorable accueil.

*** *Arras*, 18 février. — Trois artistes venus de Paris prenaient part au second concert de la Société philharmonique. C'étaient Verroust et son hautbois enchanté, Mme Colson, la charmante actrice du Théâtre-Lyrique, et Grignon fils, qui l'a secondée avec beaucoup de talent ; de plus, il a chanté seul la romance si belle et si touchante du second acte de *Charles VI*. La Société s'est signalée dans l'exécution des ouvertures de *Semiramide* et de *la Dame blanche*.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Vienne*. — La saison italienne ouvrira avec la *Sémiramide*, de Rossini, puis viendront *I Martiri*. Le premier ballet qu'on donnera avec la Cerrito s'intitule *Stella* ; le second ballet, avec la Grisi-Perrot, est mis en scène par Ronjari. — Mlle Ney quitte le théâtre impérial et se rend à Dresde, où l'appelle un brillant engagement. L'avant veille de son départ, elle a chanté le rôle de Valentine dans *les Huguenots*.

*** *Cologne*. — La réunion pour chant d'hommes, se propose de donner à Londres plusieurs concerts, à des époques qui seront fixées par M. Mitchell ; cet impresario doit se rendre à Cologne, pour conclure l'affaire.

*** *Magdebourg*. — Dans notre bonne ville, où il n'est guère question que de commerce, règne en ce moment une agitation, qui prouve combien notre public est accessible aux jouissances artistiques. Aux clubs, dans les cafés et restaurants, ainsi que dans les cercles particuliers, il n'est question que du *Prophète*, qui vient d'être donné pour la troisième fois. Partout on fait l'éloge des acteurs, partout on parle avec admiration des décors, des costumes, qui ont été confectionnés sur des modèles venus de Paris, etc. Mlle Diehl a été fort bien dans le rôle de Fidès ; M. Rademacher a rendu d'une manière satisfaisante celui de Jean de Leyde. Quant à l'orchestre, il a fait également son devoir sous l'habile direction de M. Baerwolf.

ERRATUM.

Dans le n° 8, Ephémérides musicales, au haut de la page 71, lisez *février* au lieu de janvier.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

EN VENTE AU MAGASIN DE MUSIQUE DU CONSERVATOIRE,

Mme CENDRIER, éditeur, rue du Faubourg-Poissonnière, 11 :

L'OPÉRA COMIQUE en un acte

LES NOCES DE JEANNETTE

Poëme de MM. J. BARBIER et M. CARRÉ.

Musique de

VICTOR MASSÉ

CATALOGUE DES MORCEAUX DÉTACHÉS AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO.

Ouverture à 2 et 4 mains. . . . . 6 »
N°s 1. Air chanté par M. Couderc : « Enfin me voilà seul. ». . . . . 6 »
2. Romance chantée par Mlle Miolan : « Parmi tant d'amoureux. » . . . . . 4 »
3. Chanson chantée par M. Couderc : « Margot ! Margot ! ». . . 4 »
4. Duo chanté par Mlle Miolan et M. Couderc : « Halte là ! » . . 7 50
5. Couplets chantés par M. Couderc : « Ah ! vous ne savez pas. » 6 »
6. Romance chantée par Mlle Miolan : « Cours, mon aiguille. ». 4 50
7. Air chanté par Mlle Miolan : « Les voilà ces meubles. » . . . 6 »
8. Air du rossignol chanté par la même : « Au bord du chemin. » 6 »
9. Duo chanté par Mlle Miolan et M. Couderc : « Allons ! je veux qu'on s'asseoie. » 7 50

Tous ces morceaux sont transposés pour mezzo-soprano, contralto et basse.

Quadrille, par Camille SCHUBERT. — Valse, par ETTLING. — Polka, Schottisch et Polka-Mazurka, par DANIELE.

Fantaisies et arrangements sur des motifs de **GALATHÉE** Opéra comique en deux actes de VICTOR MASSÉ.

Piano.

BURGMULLER. Fantaisie. . . . . 6 »
CROISEZ. Fantaisie . . . . . 6 »
DUVERNOY. Fantaisie . . . . . 6 »
LE CARPENTIER. Bagatelle . . . . . 5 »
OSBORNE. Fantaisie 7 50
TALEXY. Fantaisie. 7 50
VERLEY. Fantaisie-galop. . . . . 6 »

Danses.

MUSARD. 1er quadrille à 2 et 4 mains, ch. 4 50
C. SCHUBERT. 2e quatrille — 4 50
ETTLING. Valse à 2 et 4 mains, chaque. 5 »
TALEXY. Polka-mazurka . . . . . 5 »
DANIELE. Schottisch. 4 50
HENRION. Polka 4 50
PILODO. Redowa. . . . . 3 »
BURGMULLER. Valse-mazurka. 3 75

Divers instruments.

LOUIS. Fantaisie pour piano et violon. . 9 »
— Ouverture pour 2 violons . . . . 6 »
— Airs pour 2 violons en 2 su., ch. 7 50
— Airs pour violon seul, 2 sui., ch. 4 50
CORNETTE. Airs pour 1 et 2 cornets, ch. 7 50
—
Partition in-8°, piano et chant. . . net. 12 »
Partition in-8°, piano seul . . . . . net. 7 »

Fantaisies et arrangements sur des motifs de **LA CHANTEUSE VOILÉE** Opéra comique en un acte de VICTOR MASSÉ.

Piano.

ARNOLD. Deux fragments, chaque. . . . . 5 »
BURGMULLER. Grande valse. . . . . 6 »
DUVERNOY. Fantaisie. . . . . 6 »
GORIA. Morceau de salon. . . . . 6 »
LEDUC. Fantaisie. . . . . 6 »
C. SCHUBERT. Fantaisie à 4 mains. 7 50

Danses.

MUSARD. Quadrille à 2 et 4 mains. 4 50
ETTLING. Valse à 2 et 4 mains. . . . . 5 »
DENAULT. Schottisch. 2 50
DANIELE. Galop. . . . . 4 »
— Polka-mazurka, ... 3 »
PILODO. Redowa et polka-mazurka, ch. 3 »

Divers instruments.

LOUIS. Fantaisie pour piano et violon. . 9 »
CORNETTE. Airs pour flûte seule 7 50
— Airs pour violon seul. 7 50
— Airs pour cornet seul. 7 50
—
Partition in 8° pour chant et piano, net. 8 »

A B C DU PIANO OU PETITE MÉTHODE avec laquelle la mère, même non musicienne, pourra apprendre à son enfant les premiers principes de la musique et du piano ; composée par **E. Van Hilmann.** ; **5 fr.**

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

20e Année. | N° 10. | 6 mars 1853.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Gouet.
Genève, et pour toute la Suisse. Chez M. Ed. de la Flèchère, 193, rue du Terraillet.
Bruxelles. Delrie Tomson, 15, rue des Dominicains.
Londres. S'adresser à M. Davison (Wessel et Cie), 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Maison Brandus, perspective Nevski.
Berlin. Schlesinger, 34, u.d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Nos abonnés reçoivent, avec ce numéro, une charmante romance de Rosenhain, sous le titre : *Si tu savais pourquoi je t'aime !*

SOMMAIRE. — Auditions musicales, Louise Mattmann, Rosa Kastner, Emma Staudach, Sivori, Vieuxtemps, Société des Amis de l'enfance, musique de chambre, derniers quatuors de Beethoven, etc., par **Henri Blanchard**. — Etudes pratiques de style (3e et dernier article), par **Stéphen de la Madelaine**. — Correspondance, St-Pétersbourg et Nice. — Ephémérides. — Nouvelles et annonce.

AUDITIONS MUSICALES.

Louise Mattmann, Rosa Kastner, Emma Staudach et Sivori.

Il semblerait que le *pianisme* est chose essentielle dans l'organisation sociale comme on nous l'a faite. Si le piano n'a pas absolument sa place marquée dans la chaumière, on est sûr de le trouver dans le palais comme dans l'arrière-boutique du petit marchand, et jusque dans la loge du concierge, ce que vous démontre Sainte-Foy, de l'Opéra-Comique, lorsqu'il vous dit la chansonnette si amusante intitulée : *la Fille de ma portière*.

Le piano est donc inhérent à nos mœurs, à nos besoins; il s'associe à tous les plaisirs de l'Europe musicale ; et il résulterait de l'observation du jeu physiologique de l'organisme des pianistes que, dans l'exercice auquel ils se livrent, leurs cinq sens sont également et simultanément en jeu.

On conviendra facilement que la *vue* est essentielle pour lire et même fasciner ses auditeurs par un regard inspiré.

Il faut une *ouie* excellente pour savoir s'écouter soi-même, afin de se bien faire écouter.

Un *toucher* hardi, véloce, brillant et doux doit distinguer tout pianiste de talent.

L'*odorat* et le *goût*, bien qu'il faille les prendre au figuré dans l'art de jouer du piano, n'en doivent pas moins faire partie de l'exécution d'un grand virtuose. On peut être un excellent musicien, un habile instrumentiste, une brillante cantatrice, et n'avoir point de goût, manquer, par conséquent, de cette aspiration, de cet odorat qui s'enivre des odorants et délicieux parfums d'une classique, et grande, et suave pensée musicale. Est-ce l'éducation, le rang ou plutôt la nature, qui vous donne la distinction, les nobles inspirations, le goût, enfin ? On ne sait.

Comme la musique dont il est un des nécessaires interprètes, le piano peut passer pour une langue universelle ; et cette langue est délicieusement parlée par la princesse Belgiojoso, les comtesses Kalergi et Peruzzi, Charlotte de Malleville, la baronne Emma Staudach, sœurs par le talent de Mmes Pleyel, Blahetka, Schumann, Ourry, et de Mlles Joséphine Martin, Wilhelmine Clauss, etc.

Les cinq sens de toutes ces séduisantes fées de l'art musical sont émus quand elles jouent du piano. Il en est une autre que la nature a douée du sixième sens si bien défini par J.-J. Rousseau : c'est Louise Mattmann, qui n'a pas besoin non plus d'autre désignation devant ou à la suite de son nom. Louise Mattmann est une grande artiste dans la belle acception de ce mot : elle est tourmentée des exigences de l'art et des impressions violentes qu'il jette dans les organisations d'élite ; mais elle aime à souffrir de cet art, comme on souffre pour son opinion en matière religieuse, politique, artistique. Dominée, absorbée par ce sixième sens qui n'est autre que l'âme musicale, le sentiment profond de cet art, elle se laisse applaudir, poursuivre même de cette louange banale qui se transforme souvent en galanterie intéressée auprès des virtuoses étrangères, et dont notre pianiste française, malgré son nom tudesque, ne se préoccupe nullement. C'est précisément ce titre d'étrangère, une qualification nobiliaire, ou quelques-unes de ces excentricités de virtuose capricieuse qui manquent à Louise Mattmann pour être appréciée à sa juste valeur ; et puis, par la raison qu'il n'est point de héros pour son valet dechambre ; qu'on n'aime pas à reconnaître du génie dans un artiste qui fait simplement ses affaires, l'amateur des concerts ne peut se persuader que la pianiste qu'il voit tous les jours aller donner ses leçons, et vivre, et causer comme une simple mortelle, soit une artiste de première ordre. Cette virtuose donc, et nonobstant ces inconvénients, s'est fait entendre dans un concert qu'elle a donné lundi passé, 28 février, dans le local qu'on désigne tour à tour par ce titre : salle du boulevart Bonne-Nouvelle, ou de l'Association des artistes musiciens, ou du palais Bonne-Nouvelle. La bénéficiaire a joué de ce style pur et consciencieux qui caractérise son talent, la première partie du concerto en *ré* mineur de Bach ; puis l'introduction et le final de la sonate en *ut* majeur pour piano seul, par Beethoven ; puis le délicieux trio de Mozart, pour piano, clarinette et alto, avec MM. Klosé et Casimir Ney ; ensuite, des variations charmantes de Haydn, pour piano seul ; et puis, enfin, pour payer son tribut à la musique moderne, elle a dit un nocturne de Chopin, dont elle a fait revivre et saillir les mélodies fines et délicates, l'harmonie originale et distinguée du pianiste exceptionnel qu'elle nous rend par son exécution toute empreinte de sensibilité, et du son le plus émouvant qu'on puisse tirer du piano.

Deux chanteurs, MM. Hochstetter et Bonnehée, se sont distingués dans ce concert, surtout le dernier, en y chantant le duo de *la Reine de Chypre* et celui de *Guillaume Tell*.

Mlle Ney. MM. Guerreau, Lebouc et Casimir Ney ont figuré aussi parmi les bons collaborateurs de ce concert.

Mlle Rosa Kastner est une jeune, jolie et fraîche personne qui joue fort bien du piano, et dont nous avons déjà dit quelques mots dans la *Gazette musicale*. Il y a de l'animation, de la chaleur dans son jeu. Le froid ivoire du clavier semble s'émouvoir et rendre des sons nuancés, sous les doigts et la pression de Mlle Kastner ; mais elle évolue un peu en jeune fille, en étourdie. Elle qu'on éprouve du plaisir à voir, à écouter, ne s'écoute pas assez elle-même ; et puis la singulière idée de faire entendre à la suite l'un de l'autre des morceaux tels qu'une fugue de Bach une valse de Chopin, et *le Bananier* de M. Gottschalk ! Une plus singulière idée encore, c'est d'avoir scindé la sonate en *ut* dièse mineur de Beethoven, ce beau drame musical qui se distingue surtout par son caractère d'homogénéité, et de n'en avoir dit que le final. L'*andante* par lequel commence cette belle sonate est un chef-d'œuvre de mélodie harmonique, et l'on ne peut l'en séparer sans commettre un sacrilége ; et ce sacrilége a été commis : aussi la jeune virtuose en a été punie immédiatement par la difficulté qu'elle a éprouvée pour entrer nettement et clairement en matière. L'exécution de ce terrible final, privé ainsi de sa belle introduction, a été confuse et pas suffisamment énergique. Les Patineurs du *Prophète*, de Liszt, ont été pour Mlle Kastner une brillante revanche : elle est sortie triomphante des difficultés inextricables de ce morceau, de ces traits enchevêtrés sur le motif en *imitations*, de ces glissades qui sont déjà devenues classiques comme les arpéges de Thalberg dans sa fantaisie sur *Moïse*. Le doigter n'en est pas difficile, il est même naïf ; mais il est d'un brillant effet qui séduit surtout les vulgaires auditeurs. Nous croyons pouvoir assurer que Mlle Rosa Kastner, plus confiante dans son talent qui est réel, obtiendra beaucoup de succès dans un second concert.

Le successeur de Paganini, le brillant Sivori, qui a mis trop d'intervalle entre sa première et sa seconde apparition devant le public de Paris, a donné son second concert dans la salle Herz, vers la fin du mois passé. Que dire de nouveau de ce prestidigitateur ? Rien, à moins de reconstater que c'est le plus habile escamoteur du doigter le plus rationnel comme le plus exceptionnel. S'il se marie un jour de la main gauche avec quelque princesse souveraine ou autre, elle pourra dire qu'elle est mariée d'une manière solide et brillante. Ce serait peut-être moins extraordinaire que *la Prière de Moïse avec récitatif et variations* sur une seule corde, la quatrième, par Paganini, que Sivori a dite d'une manière admirable. Le bénéficiaire a mis le médiocre, le grotesque en regard du chant le plus suave et le plus purdans ce concert par son *Carnaval de Cuba*, dans lequel il fait entendre toutes sortes de cris d'animaux et d'oiseaux. Cela n'a guère plus de rapport avec l'art sérieux que le *Souvenir d'Appony* et le *Galop échevelé* pour le piano, composé et exécuté par M. Goldbek, pianiste froid et peu connu. M. Bartey, qui ne l'est guère plus, est l'auteur d'une ouverture hongroise, exécutée pour la première fois à Paris, disait le programme, et qui n'y sera pas jouée souvent, à en juger par l'effet qu'elle y a produit.

Avant cette œuvre du genre classico-romantico-grotesque, la jeune baronne Emma de Staudach avait dit la première partie du grand concerto en *ut* mineur, de Beethoven, pour piano.

Mlle Staudach est une pianiste sérieuse, qui a fait preuve de modestie en ne paraissant que comme auxiliaire dans un concert qu'elle a probablement donner plus tard pour son propre compte, et dont elle sera l'héroïne, la bénéficiaire, quand le bénéfice ne se traduirait qu'en murmures approbateurs, en suffrages éclairés des connaisseurs ou en bravos bruyants de la foule, ce qui est aussi une monnaie pour les artistes, et Mlle Emma de Staudach est digne de l'être. Après avoir exécuté l'œuvre de Beethoven en excellente musicienne, elle a dit en virtuose de salon, de concert, les brillantes variations de Thalberg sur *l'Elisir d'amore* ; et le public, aussi charmé que surpris, a fort bien accueilli Mlle Staudach, qui est une pianiste distinguée, en qui on voudrait cependant un peu moins de distinction, et plus de son et de chaleur.

Mlle Blin de Launay.

Après tant et de si habiles pianistes, voici venir Mlle Blin de Launay, pianiste modeste et distinguée aussi, qui est venue prendre, dans un joli concert qu'elle a donné dans la salle Bonne-Nouvelle, la parole, de ses dix doigts fort bien exercés, sur l'estrade de la célébrité artistique. Elle a bien dit, joué, chanté *la Somnambule*, de Prudent, sa *Villanelle* et une étude de Thalberg. Jeu fin, expressif et bon sentiment musical, auquel on désirerait un peu plus d'énergie et de *brio*.

M. et Mme Erard.

Selon leur habitude annuelle, M. et Mme Erard ont réuni dans leurs salons ce qu'on pourrait appeler la haute *fashion* artistique, qui a fait entendre d'excellente musique à la société choisie et distinguée que reçoivent ordinairement les maîtres de la maison. Là ont joué, chanté, comme chantent et jouent Schroeder-Devrient, Clauss, Godefroid, Sivori; *j'en passe, et des meilleurs*. Pendant que la maîtresse de la maison variait le thème de l'hospitalité avec une politesse, une grâce charmantes, le maître du lieu luttait de force et d'expression, au moyen d'un de ses beaux instruments, avec les hôtes illustres qu'il avait convoqués.

Virginie et Caroline Ferni.

Ces deux charmantes violonistes font de l'éclectisme en matière d'audition et de public : elles se sont fait entendre dans le cours de la semaine passée au théâtre des Variétés, au Jardin-d'Hiver et sur le Théâtre-Italien. Virginie, avec la fantaisie sur *la Favorite*, d'Alard, sont les deux favorites des différents publics qu'elles charment par leurs *soli* ou les ensemble, surtout *le Carnaval de Venise* en duo, qui leur vaut d'unanimes applaudissements.

Concerts de la Société des Amis de l'enfance et de Vieuxtemps.

Pour avaler tant de concerts, nous sommes obligé de mettre les morceaux doubles, c'est-à-dire de réunir deux concerts en un. *La Société des Amis de l'enfance* existe depuis un quart de siècle ; elle fait élever des orphelins ou des enfants à qui leurs parents ne peuvent donner de l'éducation, ou même leur faire apprendre un état. Depuis la fondation presque récente de cette société philanthropique, plusieurs de ses élèves sont devenus des hommes, et quelques-uns ont obtenu le prix Montyon et d'autres la croix de la Légion-d'Honneur, tant il est vrai que Paris, la moderne Babylone, centre de tous les vices de l'extrême civilisation, renferme aussi une foule d'établissements utiles et de prévoyance qui honore l'humanité et notre caractère national.

Sous le patronage de trente ou quarante princesses, marquises, comtesses, vicomtesses ou baronnes, il a été donné, salle Herz, le 2 mars, un brillant concert, dans lequel Vieuxtemps a joué deux fois, et dont le produit était destiné à la Société dont nous venons de parler.

L'ouverture du *Carnaval romain* et celle du *Jeune Henri* ont été dites avec ensemble et chaleur, par l'orchestre de la Société des jeunes artistes, fort bien dirigé par M. Pasdeloup.

Mlle Caroline Duprez et M. Jules Lefort ont chanté dans ce concert avec le talent qui les distingue. Le dernier a dit un morceau, un hymne à la bienfaisance, intitulée : *Cantate des Amis de l'enfance*, dont les paroles nobles et touchantes de M. Emile Deschamps ont été mises en musique, noble et touchante aussi, par M. le comte Jules d'Aoust, membre de *la Société des Amis de l'enfance*. Mettre son temps et son argent au service d'une institution philanthropique est doublement méritoire ; unir à cela une belle inspiration musicale est un triple mérite dont on doit féliciter l'auteur de la *Cantate des Amis de l'enfance*.

Le lendemain de ce brillant concert, Vieuxtemps en a donné un dans la même salle, et à son bénéfice. Il s'y est montré comme tou-

jours violoniste à l'archet grandiose d'une imperturbable justesse dans la mélodie simple ou à double corde, comme dans les plus audacieuses excentricités. Celle de jouer une élégie pour alto, composée et dite par lui, a beaucoup plu. Quoique ce morceau soit un peu long, l'auteur le chante avec un si profond sentiment musical qu'on se laisse bercer par cette pensée musicale, toute empreinte d'une vague et douce mélancolie.

Un beau duo pour deux pianos sur des thèmes italiens arrangés avec beaucoup d'art et même d'inspiration par M. Mulder, a été fort bien exécuté par M. Fumagalli, le brillant pianiste et, l'auteur qui est, aussi bon pianiste que bon compositeur.

La rêverie si poétique des *Souvenirs du Bosphore* pour le violon, et *le Streghe* (la Danse des sorcières), de Paganini, ont terminé ce concert dans lequel Vieuxtemps a été applaudi aussi frénétiquement que dans ses précédentes et brillantes exhibitions musicales.

Musique de chambre

(3e séance)

MM. ALARD, ADOLPHE BLANC, CASIMIR NEY, FRANCHOMME ET ALKAN.

Nous sommes sous l'ère du roi des instruments, et Alard est un de ses ministres, aussi brillant qu'il est nécessaire, indispensable à ce pouvoir. Sa musique de chambre est beaucoup plus agréable que celle que l'on faisait dans nos chambres passées. Il y règne toujours un accord, un ensemble parfaits. En écoutant cela, Chateaubriand et sa pensée sur la critique vous reviennent en l'esprit : « Il est temps de quitter l'analyse des défauts pour l'éloge des beautés. »

Si, pour louer dignement le trio de piano, violon et violoncelle, de Mozart, qui a été dit par MM. Alard, Alkan et Franchomme ; le 45e quatuor de Haydn; la sonate en *la* pour piano et violoncelle, de Beethoven, il faudrait des pages dont nous ne pouvons pas disposer, un volume suffirait à peine pour analyser les beautés mélodiques et harmoniques épandues çà et là dans le seul *adagio* du 8e quatuor en *mi* mineur, de Beethoven. Nous dirons seulement, de l'exécution de cet hymne à Dieu, à la nature, à l'amour, aux arts, qu'elle a été aussi parfaite que l'œuvre elle-même.

Sixième et dernière séance de l'exécution des derniers quatuors de Beethoven.

Quatre autres prêtres du culte Beethoven ont accompli leur mission : MM. Maurin, Sabattier, Mas et Chevillard ont donné la dernière de leurs intéressantes matinées musicales, jeudi 3 mars, dans la salle Herz. Toutes les places étaient occupées; l'estrade des exécutants a même été prise d'assaut par un grand nombre d'auditrices et d'auditeurs. L'attitude attentive du public d'élite qui s'est rendu avec empressement à l'exécution si artistique de ces quatuors presque proscrits jusqu'à ce jour par un grand nombre d'artistes, est un événement dans le monde musical qui aura un long retentissement.

Les habiles interprètes de cette musique exceptionnelle et neuve, et savante, dans laquelle l'inspiration se manifeste plus indépendante, plus hardie qu'en aucune autre, en s'appuyant toujours cependant sur le style le plus sévère, les courageux traducteurs de cette nouvelle forme de l'art renouvelleront probablement leurs exhibitions l'an prochain, dans la saison des concerts, et nous leur promettons autant et plus de succès qu'ils n'en ont obtenu cette année-ci. Les derniers quatuors de Beethoven vont devenir à la mode comme ses premiers et ses admirables symphonies. Et maintenant, tâchons de nous garer des imitateurs de ce genre tout à la fois classique et novateur.

Concert de M. Diomède Zompi.

Ce nom mythologico-italien s'est déjà trouvé sous notre plume, si nous avons bonne mémoire. M. Diomède Zompi est un jeune et gentil pianiste dont le talent vient en droite ligne de la méthode Clémenti, de celle de Kalkbrenner et de Stamaty. C'est cette méthode claire, pure, ce jeu fin, délicat, ce doigter net et brillant, cette façon de procéder à l'exécution sur le clavier qui laisse désirer un peu plus de passion, de hardiesse, de fougue, et par conséquent d'individualité. M. Zompi remplace la sienne, celle enfin qu'il sentira la nécessité de conquérir pour devenir un artiste dans toute l'étendue de cette qualification, par les individualités de Mozart et de Chopin, dans lesquelles il se personnifie pour ainsi dire avec autant de sentiment que d'art. Il a joué délicieusement une sonate en *la* majeur pour piano et violon, de Mozart, avec Alard ; il a presque fait revivre Chopin en disant son *Scherzo*, œuvre 31, et puis sa *Polonaise brillante* pour piano et violoncelle. Les deux voix si pures et si brillantes de Mme Gaveaux-Sabatier et d'Alexis Dupond se sont unies dans ce concert, aux voix instrumentales et aussi pures et aussi brillantes du violon et du violoncelle d'Alard et de Franchomme; et par plaisir comme par habitude, le public a beaucoup applaudi ces privilégiés de l'art, sans oublier le bénéficiaire, qui le méritait bien aussi.

Et maintenant, à ceux qui pourraient craindre que l'art de jouer du piano ne se perdû, nous dirons, nous annoncerons à ces amateurs quand même du piano, de cet instrument peu négligé, que M. Henri Herz fera entendre ses productions rétrospectives et nouvelles dans un concert qu'il donnera dans sa propre salle, le 8 mars à huit heures du soir, et dans lequel on entendra Mme Laborde et Roger, de l'Opéra, ainsi que Vieuxtemps, le violoniste lion.

Jeudi 10 mars, et dans la même salle, se fera entendre aussi l'habile pianiste et compositeur Albert Sowinski, auteur de l'oratorio de *Saint-Adalbert*. M. Sowinski sera secondé dans ce concert par MM. Léon Lecieux, Jules Lefort, Lamazou, Lebouc, Mme Gaveaux-Sabatier et la Société chorale de Galin-Pâris-Chevé.

Le concert de Mlle Marie Ducrest, la cantatrice à la vocalisation légère et brillante, doit avoir lieu demain, lundi 7 mars, dans les salons de M. Pleyel. On y entendra Mme Steiner, Mlle de Malleville, MM. Alard, Seligmann, Alexis Dupond, etc.

Mlle Molidoff donnera aussi son concert dans le palais Bonne-Nouvelle, le lundi 14 mars. Que les mélomanes se rassurent donc : les auditions et exhibitions musicales ne sont pas près de finir; le grand concert européen a fait des petits.

HENRI BLANCHARD.

ÉTUDES PRATIQUES DE STYLE.

(3e et dernier article) (1).

§ III.

Le style comique ou bouffe est une charge qui n'offre de succès possible que dans l'exploitation d'un type excentrique, original, grotesque, dont la nature seule a le secret. Ce type peut être configuré et remanié par l'art; mais il faut toujours que l'étoffe s'en trouve dans l'organisme, qui, à la vérité, contient toujours infiniment plus de ressources qu'on ne le croit, et qui, la plupart du temps, répond à toutes les exigences, quand on sait le fouiller convenablement. Ainsi, le type tragique de Lablache et de Ronconi se prête merveilleusement aux farces les plus excessives, c'est-à-dire les plus triviales du bouffe. Leur physionomie peut descendre à une naïveté d'expression qui est la qualité essentielle du genre. Tous deux sont d'ailleurs des artistes studieux, des observateurs intelligents de la nature ; ils comprennent leurs rôles dans leurs moindres détails, et leur manière de se grimer complète chez eux le travail de l'imitation. Il est impossible de voir dans le *Matrimonio segretto* un vieillard plus encroûté que Lablache. C'est la caricature achevée et très-ressemblante de ces *détritus* d'hommes qui ne vivent plus que dans la matière, et qui n'ont conservé des

(1) Voir les nos 2 et 5.

sentiments de la famille que les petites tyrannies de la vanité bourgeoise. Au moment où Geronimo, apprenant la faute de sa fille, s'apprête à la maudire, on retrouve un instant la majesté du père irrité dans l'attitude indignée du vieillard, et Lablache va reprendre la noblesse de son type tragique sous le ridicule bonnet de coton qui s'épanouit sur sa tête chauve. Mais l'intelligent artiste ne s'est jeté du côté de cet écueil que pour amener un contraste qui m'a toujours semblé le comble du grotesque... Il a les bras levés pour foudroyer de l'anathème paternel sa fille prosternée à ses pieds ; ses yeux lancent des éclairs, et la terrible expression de sa physionomie fait oublier le costume dont il est affublé. La situation, qui naguère était éminemment comique, va tourner au drame, lorsque tout à coup Lablache se met à pleurer, ou plutôt à braire d'une manière si piteuse, que le public ne manque jamais de répondre par une explosion d'hilarité à cet attendrissement de Cassandre, qui est un trait de génie dans l'espèce.

Je parle ici des chanteurs bouffes et rien que des chanteurs. Si je voulais examiner les ressources comiques des comédiens, je ne trouverais plus que l'influence du type, qui a des conditions différentes chez tous les individus, à l'exception peut-être de Bouffé et de Levassor. Ces deux artistes donnent un caractère distinct à toutes leurs créations, et ils cherchent leurs succès, non dans les contorsions particulières à leur galbe, non dans les inflexions bizarres de leur organe, mais dans la seule et profonde imitation de la nature. Ceci est plus que du comique, c'est de la comédie, et de la meilleure. Arnal, dont le talent est plein d'une ingénuité précieuse, n'a qu'un seul caractère; mais c'est une mine qu'on n'épuisera jamais. Tous ses moyens sont dans la bêtise pleine de finesse de son regard, et dans certaines inflexions, faciles à noter, de sa voix. Numa trouve ses succès dans la monotonie systématique de son organe et de sa désinvolture, etc., etc.

Arrivons maintenant aux fusions de style et aux exemples.

Le style pathétique, qui tient du tragique et du dramatique, est celui qui offre le plus vaste champ aux inspirations et aux savantes combinaisons du génie. Lorsque, par surcroît de bonheur, le morceau qu'il s'agit d'étudier est du genre romantique, le maître alors peut donner carrière à son imagination et produire une création dont la richesse offrira tout de suite à l'élève une imposante idée du pouvoir de l'exécution musicale et des transformations infinies qui, d'un air assez simple en apparence, peuvent faire un morceau grandiose et sublime. C'est ainsi que souvent de grands artistes, en faisant entendre sur la scène, des fragments depuis longtemps jugés et classés, leur donnent un tel caractère de supériorité, que le public, qui ne les reconnaît plus, convient qu'il les avait mal jugés. C'est ainsi que des partitions tout entières, celle de *la Fille du Régiment*, par exemple, après avoir été reçues par le public parisien, le plus subtil et le plus équitable des publics, comme une œuvre agréable, mais sans importance artistique, ont été récemment promues au rang des chefs-d'œuvre. Le motif d'une semblable réformation dans le jugement d'une masse instruite et intelligente s'explique de lui-même par la médiocrité bourgeoise de l'exécution que cet ouvrage recevait à l'Opéra-Comique, et par la grâce toute pimpante, par le *brio* délicieux, par l'inimitable talent que Mme Sontag répand sur son rôle, dont elle a fait une seconde création. — Ajoutons que la grande cantatrice est admirablement secondée par Ferranti, dont l'animation prodigieuse a inventé le caractère du sergent, et par le ténor Cazzolari, qui relève par sa charmante voix la partie un peu effacée de l'amoureux.

J'achèverai de développer cette idée en prenant un autre exemple dans les mécomptes ordinaires aux auteurs. Ces messieurs, se défiant avec juste raison de la nullité de leurs moyens personnels d'exécution, confient leurs œuvres à des artistes médiocres, pour en donner seulement ce qu'ils appellent une idée, dans une audition préparatoire; c'est cependant là que, souvent, se décide l'avenir d'une œuvre musicale, soumise au jugement sans appel d'un impresario qui ne sait pas la musique; car on dirait que cette ignorance est une des conditions indispensables de l'emploi.

Or, la médiocrité de l'artiste n'empêche pas cette audition d'être complète dans son genre; mais elle communique à l'œuvre son misérable cachet. Le juge en perçoit les qualités constitutives à travers le prisme qui le lui présente; il condamne ce qu'il a mal entendu et mal compris.

Lorsque l'auteur lui-même exécute sa production avec cette voix enrouée et presque éteinte qui caractérise « une voix de compositeur, » il écorche sa musique de manière à faire grincer des dents. Mais si cet indigent organe parvient à faire distinguer la contexture de la mélodie, son auditoire en rêve les effets; il se fait tout de suite une idée assez nette de ce qu'elle pourrait devenir avec une exécution convenable ou tout à fait supérieure, et quelquefois l'imagination va au delà de la réalité.

C'est dans une audition de ce genre que la voix tremblotante de Weber m'a révélé toute la poésie de son air de *Freischütz*, que Mme Schultz exécutait alors à l'Odéon avec un talent, honorable sans doute, mais insuffisant au point de vue poétique. J'avais souvent entendu ce beau morceau, et je l'appréciais sous le rapport de la mélodie, mais je n'étais alors qu'aux portes du sanctuaire. En écoutant le susurement de l'illustre compositeur qui soupirait avec une sorte de piaulement passionné les inspirations de son admirable génie, je devinai la profondeur inouïe de ses intentions.

Ce fut un trait de lumière qui éclaira tout à coup mes facultés créatrices. Je n'entrevis Weber que pendant un moment, et depuis il ne me fut plus donné de le revoir; car la mort l'attendait à Londres, où il allait remplir les fonctions de chef d'orchestre du théâtre du roi. Mais la pensée de ce que j'avais entendu ne me quitta plus.

A cette époque, je ne songeais guère à donner des leçons de chant, dont je fais aujourd'hui moins un métier qu'une source inépuisable d'émotions et de bonheur; ma voix de basse, d'ailleurs, ne se prêtait pas à l'exécution d'un morceau de *mezzo-soprano*; mais je n'eus point de cesse que je n'eusse trouvé les moyens de réaliser les rêves mélodieux que le souvenir de Weber amassait dans ma juvénile imagination. Ce que je ne pouvais faire moi-même, je tentai de l'obtenir d'une autre organisation que la mienne. Quoique titulaire des deux fonctions les plus enviées dans le monde musical, j'étais trop jeune et trop timide pour oser proposer à l'une des célébrités féminines qui chantaient alors avec moi dans les concerts, les essais que je voulais risquer; je m'adressai à une pauvre élève du Conservatoire qui partageait avec moi les leçons de Plantade, et dont l'inexpérience était bien faite pour m'encourager.

C'est en s'efforçant d'obtenir de cette voix inégale et mal posée, mais fraîche et puissante, les effets dont ma pensée débordait, que je compris peu à peu tout le parti qu'on peut tirer de la nuance, tout le secours que la poésie peut prêter au chant, toute l'expression passionnée, joyeuse ou navrante qu'on peut trouver dans une simple fioriture. Aussi lorsque Rossini, quelques mois après, accomplissait sa révolution radicale dans les formes de la mélodie et de l'accompagnement, l'opposition que lui firent les classiques, qui décriaient sans les comprendre ce qu'ils appelaient « les gargouillades italiennes, » me mit pour la première fois la plume à la main. J'essayai de convaincre dans un article du *Figaro* (1) que la fioriture de Rossini était une forme de style qui lui était particulière et qui n'excluait aucun des grands caractères de l'art. Je leur démontrai que les traits ou ornements dont la *Semiramide* était remplie revêtaient une richesse d'expression qui donnait à cette pompeuse musique une couleur plus éminemment tragique, sombre et vigoureusement accusée qu'aucune poésie ne pouvait le faire au Théâtre-Français, avec le secours d'une savante déclamation.

Je reviendrai sur ces idées fertiles en enseignements, et, en attendant, je reprends l'air du *Freischütz*.

(1) J'ai soutenu, dans *le Figaro* de 1826, sous la direction de M. Lepoitevin Saint-Elme, une polémique musicale qui a failli renouveler la querelle des Piccinistes et des Glukistes. Rossini, dont on connaît l'esprit, disait que je faisais à son profit une guère de *partisan*.

L'étude que j'avais faite avec amour sur ce morceau, en creusant la pensée de Weber pour en faire sortir, dans le sens de mon métier d'exécutant, tous les moindres détails des intentions, porta ses fruits. Malgré l'inexpérience du sujet que j'avais entre les mains, j'obtins à peu près tous mes effets, même ceux de l'expression, que je lui fis imiter avec un plein succès. Quelques mois après, la jeune fille se trouvant à Londres, où elle s'est fixée depuis, se présenta chez Weber et lui fit entendre son œuvre. Le grand artiste en fut ému jusqu'aux larmes, et il approuva mon travail en lui donnant des éloges qui m'ont encouragé dans le système d'études dont ma carrière vocale a été la manifestation.

STÉPHEN DE LA MADELAINE.

CORRESPONDANCE.

Saint-Pétersbourg, 5 février.

Il y a peu de villes où l'on s'occupe autant de musique qu'à Saint-Pétersbourg; la plus grande activité continue de régner dans la sphère du théâtre et des concerts. L'événement de la saison, c'est toujours la présence de Mme Pauline Viardot, dont l'engagement, longtemps discuté et contesté, était le sujet de toutes les conversations avant son arrivée. Vous savez que la célèbre cantrice, enfant gâté de notre public, a débuté dans *le Barbier*, secondé par Mario et Lablache. Depuis, nous l'avons entendue dans *Otello*, et, le 25 février, *le Prophète*, impatiemment attendu, aura son tour. Les répétitions marchent rapidement. Il n'y aura que le titre de changé, ce sera *le Siége de Gand*; la grande scène du quatrième acte ne se passera pas à l'église, mais à l'hôtel de ville. Tout le reste sera joué comme vous l'avez vu et admiré à Paris. — En attendant, *les Huguenots* sont à l'ordre du jour; sauf quelques détails, l'illustre maëstro lui-même serait content de l'exécution de son chef-d'œuvre. Le rôle de Raoul est peut-être celui qui convient le mieux à la voix sympathique de Mario; Mme Medori imprime au caractère de Valentine la plus haute puissance d'expression dramatique, surtout dans le célèbre duo du quatrième acte; de Bassini est un Marcel complet.

Guillaume Tell, devenu *Carlo il Temerario*, est également au répertoire. *Don Juan*, interprété par de Bassini, Lablache, Tagliafico, Mmes Medori et Maray, n'est pas moins applaudi ici que partout ailleurs. Enfin, on répète en ce moment *la Fille du Régiment*, et *Rigoletto* qui sera donné sous peu de jours.

Outre les opéras dont je viens de vous parler, *les Puritains*, *Don Pasquale*, *Cenerentola*, *l'Élisire*, *la Sonnambula*, ont défrayé le répertoire.

Parmi les plus brillants concerts, il faut citer celui d'App. de Kontski et de Mlle Dobré. Le premier violon-solo de S. M. l'Empereur, a joué une série de ses nouvelles compositions, au nombre desquelles on a remarqué surtout une fantaisie sur *Don Pasquale* et des variations sur une romance d'Alabieff. Une grande scène dramatique pour orchestre, avec un premier violon obligé, *les Machabées*, malgré l'ampleur et quelquefois l'originalité de son orchestration, a moins plu.

Mlle Dobré, après avoir débuté avec tant de succès à l'Opéra, a donné son premier concert dans la belle salle de la Noblesse. Son programme, contenant les noms magnétiques de tous les chanteurs italiens, Mme Viardot, Ronconi et Mario en tête, avait attiré un public d'élite, qui ne demandait pas mieux que d'applaudir à tous les jolis airs, duos, cavatines et romances qu'on lui offrait. La musique française n'a pas été oubliée; les couplets de *la Reine de Chypre*, chantés par Tagliafico, ont été bissés, et l'air de *Grâce*, chanté par Mlle Dobré avec ce sentiment dramatique que vous lui connaissez, a eu sa part de succès.

Un jeune artiste, auquel son talent assure un avenir brillant, et dont votre journal a déjà parlé, M. John Thomas, harpiste de Londres, a donné quelques matinées très-suivies de nos amateurs. A peine est-il parti pour Moscou, que Mme Parish-Alvars, veuve du célèbre harpiste enlevé il y a quelques ans par une mort précoce, se dispose à prouver qu'elle a hérité du talent de son mari. J'ai eu l'occasion de l'entendre dans une réunion intime, et je ne crois pas me tromper en disant que l'originalité de son jeu et la perfection avec laquelle elle possède le mécanisme de son instrument, qui semble avoir été créé tout exprès pour les femmes jolies et gracieuses, telles que Mme Parish, lui garantissent le succès.

Antoine Rubinstein, auquel ses études sérieuses ont donné une grande réputation en Allemagne, et qui, tôt ou tard, sera apprécié à Paris, a également donné une matinée dans laquelle on a chaleureusement applaudi un trio et deux sonates composées par lui. Rubinstein est pianiste essentiellement classique, et ses compositions ont un mérite très-réel; il a en ce moment un opéra en répétition au théâtre russe.

Parmi les artistes qui s'apprêtent à entrer en lice, je citerai en première ligne Balfe, qui se trouve actuellement ici, et qui, en attendant la mise en scène d'un de ses opéras au théâtre italien, donne des leçons de chant d'un prix fort élevé, et annonce, pour la semaine prochaine, un concert à grand orchestre, composé exclusivement de fragments de ses ouvrages.

Deux rivaux, MM. Leschetiszky, de Vienne, et Antoine de Kontski, aiguisent aussi leurs armes; tout fait espérer qu'ils sortiront tous les deux victorieux du combat. — Le violoniste Léonard et sa femme, cousine de Pauline Viardot, se reposent, à Riga, des fatigues d'un pénible voyage, en donnant une série de concerts; et Teresa Milanollo est attendue de Berlin. Enfin, les journaux français nous annoncent que Mlle Clauss a aussi l'intention de venir. Elle sera la bien-venue. La renommée qui la précède lui a déjà acquis de nombreux amis en Russie, où elle est sûre de trouver la même réception et les mêmes succès qu'à Paris et à Londres, et ce n'est pas peu dire.

A. F.

Nice, 22 février.

Mercredi, 16 février, Haumann nous a donné son troisième et dernier concert, dans la salle de l'hôtel d'York. Il devait le donner au théâtre; mais les trois premiers rangs de loges étant loués à l'année, le public n'aurait pu avoir de places qu'au quatrième, au parterre ou au paradis. Il a donc fallu y renoncer. Quoi qu'il en soit, ce concert a été très-brillant. Le célèbre violoniste, après avoir exécuté admirablement le sextuor de Mayseder, avec le concours de quelques-uns des plus forts amateurs du pays, a joué ensuite, de manière à charmer son nombreux auditoire, deux de ses meilleures compositions et le fameux *Carnaval de Venise*, généralement redemandé. Dans ces trois délicieux morceaux, il était accompagné, au piano seulement, par Mme Haumann, qui l'a aussi parfaitement secondé qu'à l'ordinaire.

Je ne vous dirai pas qu'il y a eu des applaudissements, bravos, rappels unanimes. C'était de stricte justice pour un artiste aussi éminent.

Vendredi 18, MM. Emile Massagli, jeune pianiste distingué, s'est fait entendre dans la salle de l'hôtel des Empereurs. Cette jolie salle, quoiqu'un peu moins grande que celle de l'hôtel d'York, offrait un coup d'œil d'autant plus gracieux, qu'elle était bien décorée, bien éclairée et bien pleine. M. Massagli a exécuté, avec autant d'aisance que de supériorité, le duo des *Diamants de la couronne*, le sextuor final de *Lucie* et le trio des *Lombards*. Les applaudissements ne lui ont pas fait défaut, non plus qu'aux artistes et amateurs qui lui prêtaient le concours de leur talent, et parmi lesquels on a surtout remarqué M. Lewi, artiste de premier ordre, qui, dans un solo de cor, a enlevé tous les suffrages; M. Sasserno, qui, bien que simple amateur, a joué sur le violon *la Mélancolie*, de Prume, en véritable artiste; et, enfin, Mlle Landi, notre prima donna, qui a chanté avec beaucoup d'expression et de goût, ainsi que le ténor du même nom. En somme, tous les exécutants ont rivalisé de zèle et d'efforts; et cette agréable soirée s'est terminée par un joli bal, dont le chef de l'établissement et sa jeune femme ont fait les honneurs avec la plus parfaite affabilité.

La Compagnie italienne a clôturé la saison théâtrale du carnaval par *I falsi monetari*, opéra *buffa*, de Rossi, qui nous a plus ennuyés qu'amusés; heureusement qu'il était précédé de *la Carte à payer*, et suivi de *l'Ours et le Pacha*, joyeux vaudevilles du bon vieux temps, qui nous ont fait pouffer de rire; sans cela, nous eussions passé une triste soirée. Notre ancienne prima donna, Mlle Morra, nous a fait ses adieux dans *I falsi monetari*. Quand je dis ancienne, je ne veux pas dire vieille, car Mlle Morra est une jeune et jolie femme, dont nous regrettons vivement la perte; le public le lui a bien prouvé, du reste, à sa représentation d'adieux, en la rappelant six fois de suite après la chute du rideau. Cette artiste modeste était si émue que, de temps en temps, de grosses larmes s'échappaient de ses beaux yeux.

Mais si Mlle Morra nous a fait ses adieux, Mlle Landi nous est revenue en bonne santé; et cette charmante chanteuse, qui obtint tant de succès à ses débuts, a ouvert la saison du carême par le rôle de Rosina, d'*Il Barbiere*, qu'elle a rendu de manière à se faire applaudir. Elle est d'ailleurs assez bien secondée dans cet opéra; d'abord par son homonyme, le ténor Landi, qui, malgré la faiblesse de sa voix, chante fort agréablement le rôle du comte Almaviva; puis, par le baryton Ghislanzoni, dont la voix fraîche et sonore convient parfaitement au personnage de Figaro; et, aussi, par la basse, Marchisio et le buffo, Paltrinieri, jouant passablement don Bazilio et Bartolo. De sorte qu'au résumé, l'ensemble d'*Il Barbiere* marche aussi bien qu'il peut marcher sur un théâtre secondaire, avec un orchestre qui laisse beaucoup à désirer. Après avoir paru trois fois dans *Il Barbiere*, Mlle Landi s'est montrée dans *Lucia di Lamermoor*, qu'on jouait à son bénéfice, et elle y a obtenu un succès complet, non-

seulement comme chanteuse, mais encore comme comédienne : jamais le rôle de Lucia n'avait trouvé de meilleure interprète à Nice. La grande scène du troisième acte a été surtout admirablement rendue par la cantatrice. MM. Landi et Ghislanzoni l'ont fort bien secondée dans les personnages d'Edgardo et d'Asthon, et le public les en a récompensés par des bravos chaleureux.

ÉPHÉMÉRIDES MUSICALES.

6 mars 1769. Première représentation du *Désert-ur*, de Monsigny, à la Comédie italienne, à Paris.

7 — 1778. Naissance de Catharina Brouwer, à La Haye. Cette célèbre cantatrice, dont la voix comprenait près de trois octaves, épousa le violoncelliste allemand Daniel Braun.

8 — 1839. Mort d'Adolphe Nourrit, à Naples. Il était fils de Louis Nourrit (voyez les Ephémérides du 3 mars), et était né le 3 mars 1802, à Montpellier.

9 — 1566. Le luthiste David Ricci ou Rizzio, de Turin, favori de Marie Stuart, est poignardé dans l'appartement de la reine.

10 — 1832. Mort de Muzio Clementi. Ce compositeur distingué est le plus grand pianiste qu'ait produit l'Italie ; il fut le maître de Field, Cramer, Klengel, Hummel, etc.; il était né à Rome en 1752.

11 — 1607. Mort de Jean-Marie Nanini, à Rome. Il fut condisciple de Palestrina et un des plus savants musiciens de l'école romaine.

12 — 1628. Mort de John Bull, à Anvers. Ce célèbre organiste et compositeur anglais, auteur de la musique de l'hymne national *God save the king*, était né en 1563.

Théodore PARMENTIER.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Académie impériale de musique, *les Huguenots*.

*** Dimanche dernier, *le Juif errant*, chanté par Roger, Massol, Depassio, Mmes Tedesco et La Grua, s'est montré avec tous ses avantages devant une nombreuse assemblée.

*** *La Favorite* et *la Fille mal gardée* composaient le spectacle de lundi.

*** Mercredi, *Robert-le Diable*, et vendredi *le Prophète*, chantés par Gueymard, exerçaient leur puissance d'attraction ordinaire et remplissaient la salle.

*** Une indisposition de Battaille a empêché de donner, jeudi et samedi, *Marco Spada*, dont le succès ne se ralentit pas.

*** Vers la fin de la saison, le Théâtre-Italien redouble d'efforts. Nous aurons bientôt le début de Mme Biscottini dans le rôle d'Arsace, de *Semiramide*, et nous entendrons aussi dans cet ouvrage Sophie Cruvelli, Calzolari, Belletti et Floranze, qui débutera par le rôle d'Oroe. Peu après, viendront Napoleone Rossi et Mme Lagrange dans *Il Barbiere*, suivi de *Don Pasquale*, que chanteront Sophie Cruvelli, Napoleone Rossi et Calzolari, et de *Mathilde di Shabran*, avec Mme Lagrange. Le mois d'avril s'ouvrira par un ouvrage bouffe de Donizetti. *Il Campanello*, non encore donné à Paris, et auquel succéderont la *Linda*, du même compositeur, *Il Bravo*, de Mercadante, et *Rigoletto*, de Verdi.

*** Toutes les contestations qui s'étaient élevées entre Mlle Sophie Cruvelli et M. Corti, directeur du Théâtre-Italien, sont heureusement terminées. Grâce à l'intervention de M. Denière fils, juge au Tribunal de commerce, une transaction aussi honorable pour l'impresario que pour la prima-donna s'est effectuée, tant sur le procès porté devant la Cour impériale que sur celui du Tribunal consulaire.

*** Dimanche soir, il y a eu concert aux Tuileries. Ponchard, Poultier, Grignon fils, Achard, Mmes Gavaux-Sabatier et Iweins d'Hennin ont eu l'honneur de chanter devant LL. MM. l'Empereur et l'Impératrice. Le duo du *Maître de chapelle* a été dit par Grignon et Mme Sabatier; Poultier a chanté deux romances de l'*Album de la reine Hortense*.

*** L'Empereur et l'Impératrice ont assisté lundi à la représentation du Théâtre-Lyrique LL. MM. sont arrivées à neuf heures, pendant qu'on jouait *la Poupée de Nuremberg*. Ensuite on donnait *le Lutin de la Vallée*. Saint-Léon et Mme Guy Stéphan ont reçu à plusieurs reprises les encouragements de LL. MM.

*** Mardi, les artistes du théâtre du Palais-Royal ont été appelés aux Tuileries pour y donner devant LL. MM. la première représentation des *Folies dramatiques*, comédie-vaudeville en quatre actes, et pour jouer ensuite *un Tigre du Bengale*.

*** Dans sa séance de jeudi, le comité de l'association des artistes musiciens a choisi M. Forestier pour l'un de ses membres, en remplacement de M. Jacotot de Changy, démissionnaire. M. Forestier était celui qui avait obtenu le plus de voix dans l'assemblée générale, après les membres élus.

*** Un grand concert spirituel sera donné le samedi saint, 26 mars, au théâtre de l'Opéra-Comique, par l'Association des artistes musiciens. L'organisation du concert est confiée à MM. Adolphe Adam, Berlioz et Ambroise Thomas.

*** Mme Sontag continue d'attirer la foule, à New-York, au théâtre Niblo. Son succès a été des plus brillants dans le personnage d'Amina de *la Sonnambula*. Elle n'a pas été moins applaudie ensuite dans *Lucia de Lamermoor*. Voilà sa destinée aux Etats-Unis, comme cantatrice. En outre, comme comtesse Rossi, elle est l'étoile des salons fashionables dont elle fait l'admiration par l'éclat de ses toilettes et le charme de ses manières.

*** M. et Mme Barbot quittent le grand théâtre de Bruxelles, et ont signé un engagement avec la direction de Lyon. Mme Laborde est venue chanter *Lucia di Lammermoor*, dans la même ville, avec la troupe italienne, dont les représentations dureront jusqu'au 31 mars. On annonce le réengagement de Mlle Lemaire, et l'arrivée prochaine de Mlle Masson, qui se chargera de rendre au public de Bruxelles le répertoire du Grand-Opéra.

*** L'un des artistes qui honorent le plus l'école lyrique de ce temps, l'un de ceux aussi qui ont le plus contribué à l'éclat et à la fortune de l'Opéra, Levasseur, se dérobant momentanément à ses succès de Paris et à son professorat du Conservatoire, est depuis quelques semaines à Genève, où il reçoit l'accueil le plus flatteur et le plus mérité. Levasseur a déjà donné plusieurs concerts au théâtre, où il a chanté, avec la voix et le style qui lui sont propres, les principaux fragments de son riche répertoire. La foule n'a pas cessé de se porter aux soirées musicales du célèbre artiste, dont le retour est prochainement attendu.

*** Aujourd'hui, dimanche, aura lieu le second concert de la Société des jeunes artistes, à 2 heures précises, dans la salle Herz. On y exécutera : 1. Symphonie de Mozart en *ré* majeur. 2 Solo de violon, par le jeune Lotto. — Chœur de sauvages, de F. David. — Ouverture nouvelle, de E. Jonas. — 5. Mouvement perpétuel de Paganini exécuté par le jeune Lotto. — 6. Ouverture du *Jeune Henri*, de Méhul.

*** Émile Prudent donnera un deuxième concert à la salle Herz, mardi 15 mars, avec le concours d'un nombreux et brillant orchestre dirigé par M. Tilmant. Notre célèbre pianiste exécutera son concerto-symphonie en *si* bémol, *la Vellanelle* et l'air de *Grâce* de *Robert*. Il rejouera aussi *la Danse des Fées*, cette délicieuse rêverie, et *les Bois*, cette chasse entraînante, qui ont été bissées au Théâtre-Italien.

*** La Société Sainte-Cécile donnera, le dimanche 13 mars, à deux heures précises, salle Sainte-Cécile, son quatrième concert de l'abonnement dont voici le programme : 1. Ouverture (Jubel-Ouverture), de Weber. — 2. Chœur des Élus (poésie de Gilbert), musique de M. Wekerlin. — 3. Andante d'Haydn. — 4. Scène des enfers d'Orphée, chantée par Mlle Wertheimber, de Gluck. — 5. Symphonie en *fa* de Beethowen. — 9. Fragments de Rosemonde, drame lyrique de Schubert. — 7. Ouverture de *Prométhée*, de Beethoven. — L'orchestre sera dirigé par M. Seghers ; les chœurs seront dirigés par M. Wekerlin.

*** Alexandre Batta est de retour à Paris d'une petite excursion qu'il vient de faire en Bretagne, où il a donné neuf concerts dans l'espace de quinze jours.

*** Le succès des six concerts donnés en quinze jours, au grand théâtre de Lyon, par Bazzini, l'excellent et célèbre violoniste, a été des plus complets. C'est le seul succès d'argent, en fait de concert, depuis les sœurs Milanollo ; et, ce qui nous paraîtra singulier, chaque fois que Bazzini jouait, le théâtre était plein ; au contraire, lorsqu'il ne jouait pas, le théâtre était à peu près vide. Bazzini sera de retour à Paris vers le 10 de ce mois, et nous pouvons compter sur le plaisir de l'entendre.

*** Le concert annuel au profit de l'œuvre des Saints-Anges, donné dimanche dernier, dans la salle Paganini, n'a pas été moins brillant ni moins productif que les précédentes années. Vieuxtemps, Godefroid, Ravina, Geraldy, Mlle Félix Miolan et Sainte-Foy en ont fait les honneurs avec une puissance de talent qui justifiait l'empressement général. On a aussi entendu un jeune artiste italien, Frédéric Denti, qui chante avec beaucoup d'âme et de goût.

*** C'est mardi prochain, à huit heures du soir, qu'aura lieu le grand concert de M. Henri Herz, dans lequel il exécutera plusieurs de ses nouvelles compositions, telles que *la Rosée du matin*, *la Tupada*, *la Fille du Régiment*, et aussi *la Violette*, qui lui a été demandée. M. Vieuxtemps se fera entendre, et Mme Laborde et Roger, de l'Opéra, concourront également à l'éclat de ce concert, qui se terminera par la première audition d'une *Marche nationale*, composée par M. H. Herz, et exécutée par l'auteur et dix jeunes demoiselles, avec grand orchestre. Levassor chantera de nouvelles chansonnettes.

*** Voici le programme du concert que donnera, jeudi prochain, 10 mars, dans la salle Herz, Albert Sowinski : *Avant le combat*, d'Adolphe Adam, chœur chanté par la Société de l'école Galin-Paris-Chevé ; Trio pour piano, violon et basse, d'Albert Sowinski, exécuté par MM. Lecieux, Ch. Lebouc et l'auteur ; Duo des *Voitures versées*, de Boïeldieu, chanté par Mme Gaveaux-Sabatier et M. Lamazou ; Air de *Joseph*, de Méhul, par M. Jules Lefort ; *Souvenirs d'Italie*, fantaisie pour le violoncelle, composée et exécutée par M. Ch. Lebouc ; Chœur des *Moissonneurs*, d'Albert Sowinski, par la Société chorale ; *Ansiosa*, mélodie pour piano ; *Sicilienne*, morceau caractéristique, par M. Albert Sowinski. — Entre la première et la deuxième partie, M. Lefort chantera une mazurke en polonais. — Chœur de *Galathée*, de Victor

Massé, chanté par la Société chorale; *La Venta*, d'Halévy, boléro; *Le portrait de ma bergère*, de Despourins, air béarnais, chantés par M. Lamazou; Fantaisie pour piano sur *le Juif errant*, par M. Alb. Sowinski; Duo de *Fétivie*, de Ch. Catruffo, par Mme Gaveaux-Sabatier et M. J. Lefort; Solo de violon, composé et exécuté par M. Lecieux; *Invocation*, d'Albert Sowinski, mélodie; *la Fête du printemps*, de Mlle L. Puget (Mme Lemoine), chantées par Mme Sabatier; *Les Soulards*, d'Armengaud, chœur chanté par la Société chorale.

*** Un grand concert sera donné, dans la salle du palais Bonne-Nouvelle, le samedi 5 mars, par M. Auguste Tolbecque et Mlle Caroline Lévy. On entendra la viola di gamba (instrument du xve siècle). Voici, du reste, le programme : 1° Trio en *si* bémol, de Beethoven, pour piano, clarinette et violoncelle, exécuté par Mlle Caroline Lévy, MM. Leroy et Tolbecque ; 2° Air de *la Création*, de Haydn, chanté par M. Lamazou ; 3° Adagio (de Franchomme), suivi du final du *Désir* (de Servais), exécuté par M. Tolbecque, 4° Air du *Freischütz*, de Weber, chanté par Mlle Joséphine Hugot ; 5° Morceau de concert, de Lazare, pour piano, exécuté par Mlle Caroline Lévy ; 6° Air du *Père Gaillard*, par H. Reber, chanté par M. P. Guyot. — 1° Solo de clarinette, exécuté par M. Leroy ; 2° deux romances chantées par Mlle Joséphine Hugot ; 3° Souvenir de Spa, de Servais, exécuté par M. A. Tolbecque ; 4° *La Venta*, d'Halévy, boléro ; Air béarnais, de Despourrins, chantés par M. Lamazou ; 5° Romance sans paroles, de Mendelssohn ; Mouvement perpétuel, exécutés par Mlle Caroline Lévy ; 6° Fantaisie pastorale, de A. Blanc, pour la viola di gamba (instrument du xve siècle), exécutée par M. Tolbecque ; 7° *Au Paradis*, de E. Boulanger ; *Le Soldat*, de Bonoldi, chanson de Désaugiers, chantés par M. P. Guyot.

*** Le concert que l'excellent contrebassiste, Achille Gouffé, donnera le jeudi, 17 mars, à huit heures du soir, aura lieu dans la salle du palais-Bonne-Nouvelle. Outre le bénéficiaire, on y entendra MM. Dorus, Verroust, Lebeuc, Casimir Ney, Guerreau, Rignault, Fr. Wartel, et Mlles Casimir Ney et Charlotte de Malleville. De tels noms sont de brillantes promesses.

*** La jeune et célèbre pianiste Wilhelmine Clauss, avant la tournée de quelques semaines qu'elle va faire en Angleterre, se fera encore une fois entendre dans la charmante salle de l'Institution impériale des Jeunes Aveugles, où sera donné, le jeudi 10 mars, à une heure et demie, un concert au bénéfice d'un artiste aveugle, tombé dans l'infortune. On entendra aussi dans ce concert, qui sera un des plus intéressants de la saison, en outre de l'orchestre de l'Institution, dont on connaît l'exécution ferme et précise, M. Charles Dancla, Mlle Julie Vavasseur, M. Marins Gueit, Crambade, du Conservatoire. On pourra visiter l'établissement à l'issue du concert.

*** Une matinée musicale remarquable aura lieu le dimanche 13 mars, dans la salle Herz. MM. Ernest Altès, Deloigne, Viguier et Desmarets, de l'Académie impériale de musique, exécuteront, avec le concours de Mme Desmarets, quelques-unes des œuvres les plus remarquables de nos grands maîtres : Mozart, Beethoven, Hummel et Mendelssohn. Le concert commencera à deux heures. La salle sera éclairée.

*** Nous apprenons que M. Goossens, professeur de chant au Conservatoire royal de Bruxelles, dont les journaux belges ont tant de fois parlé avec grands éloges, se propose de venir très-prochainement à Paris. Nous croyons que M. Goossens se fera entendre dans quelques concerts.

*** Le vieux clavicorde dont se servait Mozart a été acheté par Franz Liszt, à Weimar : c'est le pendant du clavier de Beethoven, qui se trouve également en la possession du célèbre pianiste.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Rouen*, 26 février. — Alard, Franchomme, Casimir Ney et Adolphe Blanc sont venus donner ici une séance de musique de chambre dans les salons de M. Darré, avec le concours d'Amédée Méreau. Le programme se composait du quatuor d'Haydn, *l'Aurore*; du trio en *sol* de Beethoven; de la sonate en *mi* bémol, pour piano et violon, de Mozart: du septuor (arrangé en quintette) de Beethoven. Alard s'est montré infatigable, inépuisable de ressources et de charme. Franchomme a joué une fantaisie de sa composition sur un air russe et une mélodie irlandaise, *la Dernière rose de l'été*, dans laquelle les amateurs ont pu admirer son style pur et classique, la merveilleuse qualité du son qu'il tire de son bel instrument, son exécution irréprochable, vrai modèle de correction et d'élégance.

*** *Bordeaux*, 17 février. — Dans le concert donné par lui, M. Rinck a fait preuve de rares progrès comme pianiste et compositeur. Mlles Esther et Sarah Danhauser, les deux charmantes sœurs, ont aussi obtenu beaucoup de succès en chantant le grand duo du quatrième acte de *la Juive*. Mlle Esther a dit avec un rare sentiment et une exquise pureté une vieille romance : *Plaisir d'amour*, qu'elle chante à ravir. Mlle Sarah Danhauser a chanté ensuite avec sa sœur le grand duo du *Prophète*, et elle a dit, à la fin, *les Plaintes de la jeune fille* et *l'Adieu* de Schubert, de façon à mériter tous les suffrages. Mlle Sarah a chanté ces deux derniers morceaux en véritable artiste.

*** *Tours*, 27 février.—Le concert donné par deux jeunes artistes, frère et sœur, Amédée et Anna Martin, a réalisé l'espoir que ces enfants avaient fait concevoir il y a une dizaine d'années. Depuis ce temps, le frère, violoniste, la sœur, cantatrice, ont étudié au Conservatoire de Paris, l'un dans la classe de Massart, l'autre dans celle de Ponchard, et leurs progrès ont répondu aux excellentes leçons de leurs maîtres. Inutile de dire avec quelle chaleureuse sympathie ces deux jeunes artistes ont été reçus, et vingt fois interrompus dans l'exécution de chaque morceau. La soirée a été pour eux, non-seulement un succès, mais une ovation continue.

*** *Dijon*. — Le théâtre de cette ville vient de représenter un opéra bouffe en un acte, dû à l'art local. La musique de cet ouvrage est de M. J.-J. Debillemant, jeune compositeur, élève de M. Halévy, déjà avantageusement connu de ses compatriotes par différentes partitions, et notamment par une messe à grand orchestre exécutée à la cathédrale pour la solennité de Sainte-Cécile. Son nouvel opéra est une œuvre remplie de gracieuses et fines mélodies; la musique en a été écrite avec verve, esprit, et une grande intelligence des situations comiques. Le poëme, dans lequel on retrouve les personnages de la comédie italienne, est spirituel, et a pour auteur M. Noiros, docteur-médecin distingué.

*** *Marseille*, 28 février. — Depuis longtemps le théâtre n'a monté aucune nouveauté importante. *Norma* fait toujours salle comble avec Mme Lafon et Charton-Demeur. De plus nous avons eu *le Farfadet*, petit acte charmant, que l'on représente assez souvent, et que le public entend toujours avec plaisir, puis *les Porcherons*, dont le succès a été fort douteux ; il faut s'en prendre à l'exécution vocale et à la négligence de la mise en scène du troisième acte. Heureusement, les concerts sont venus nous dédommager du *statu quo* qui règne à notre grand théâtre. Ernst est arrivé et s'est fait entendre quatre ou cinq fois : d'abord, dans la salle Boisselot, puis à l'Athénée et au cercle religieux. Partout il a recueilli des ovations dignes de son talent admirable. A peine Ernst était-il parti que Vieuxtemps s'est montré au grand théâtre, où l'orchestre l'attendait de pied ferme pour le seconder dans l'exécution de ses concertos. Vieuxtemps nous a fait entendre ces belles compositions musicales que vous connaissez, et dont je ne parle que pour constater l'effet qu'elles ont produit sur le public marseillais. Vieuxtemps est resté dix à douze jours parmi nous. Il a donné cinq concerts au milieu des marques du plus bruyant enthousiasme. L'orchestre du grand théâtre et l'Athénée lui ont offert une couronne, et la soirée d'adieu où le célèbre virtuose s'est surpassé lui-même, laissera parmi nous d'ineffaçables souvenirs. — On annonce encore plusieurs concerts brillants, entr'autres celui au bénéfice de la Caisse de secours des artistes-musiciens. Le grand théâtre va reprendre *la Vestale* et *Moïse*. L'autre dimanche a eu lieu, dans l'église de la Trinité, l'exécution d'une messe à trois voix sans accompagnement, chantée par douze sous-officiers et soldats du 54e de ligne. Rarement on avait entendu quelque chose qui fût plus digne d'intérêt, sous le rapport de la justesse des intonations et la précision des attaques. Ajoutez que parmi ces douze chanteurs, il y a une voix de ténor et une voix de baryton comme il n'en existe guère.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bruxelles* — Nous venons d'assister au concert donné par Mlle L. Singelée, jeune violoniste de onze ans et au talent de laquelle on peut déjà, sans crainte, prédire un brillant avenir. Cette solennité, qui a eu lieu dans la nouvelle salle de la Philharmonie, réunissait l'élite de la société et du monde musical. Les bravos les plus frénétiques ont été donnés à la jeune artiste, qui a réellement fait preuve d'un talent hors ligne dans l'exécution du troisième concerto de Bériot et d'une fantaisie de son père. Mlle de Haas, élève et lauréat de notre Conservatoire, a chanté plusieurs morceaux avec une perfection rare. Elle fait réellement honneur à cette école si supérieurement dirigée par M. Fétis.

*** *Liverpool*, 16 février. — Cette ville vient d'être dotée d'une salle de concert immense et d'une magnificence hors ligne. Plus de quinze mille personnes peuvent tenir à l'aise dans cette salle, à laquelle donnent accès six grandes portes en bronze, dont chacune a coûté 400 livres sterling (10,000 fr.). On y construit actuellement un orgue de dimensions colossales à trois soufflets, qui seront mus par une machine à vapeur. Le buffet de cet orgue coûtera à lui seul 3,000 livres sterling (75,000 fr.) Cette superbe salle a été nommée Saint-Georges-Hall.

*** *Rio-Janeiro*, 13 janvier. — Le Théâtre-Lyrique italien est sur le point d'interrompre pour quelque temps ses spectacles, non-seulement parce que la fièvre jaune a emporté un grand nombre d'artistes, mais aussi parce qu'il n'y a pas de subvention accordée. Si le gouvernement n'a pu obtenir dans la session de l'année dernière une subvention pour les frais du théâtre, il lui sera bien plus difficile de l'obtenir cette année. Dans l'embarras où il s'est ainsi trouvé, il a donné le théâtre par entreprise à un acteur dramatique, J.-D. Dos Santos, seulement jusqu'en juin de cette année. Il est douteux que cet entrepreneur, ne pouvant garantir les engagements de nouveaux artistes, inspire assez de confiance pour qu'on se décide, sur sa parole seule, à entreprendre un long voyage et à braver les chances de mortalité.

*** *Boston*. — On s'occupe beaucoup ici d'une dame appartenant à une des premières familles, et qui chante incognito dans les concerts de bienfaisance. Elle cache ses traits sous un voile qu'elle ne quitte pas pendant tout le concert ; et sur le programme, la mystérieuse cantatrice figure sous le nom de la dame voilée.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

CHEZ BRANDUS ET Ce, ÉDITEURS, 103, RUE RICHELIEU.

MUSIQUE DE PIANO A QUATRE MAINS.

Auber. Valse des Etudiants, du *Lac des Fées*, arrangée par H. Herz. . . . . 6 »
Bertini. Op. 120. Grande fantaisie sur *le Domino noir* . . . . . 9 »
— Op. 125. Grande fantaisie sur *le Lac des Fées* . . . . . 9 »
— Op. 122. Souvenirs de *Zanetta*. . . . 9 »
— Op. 136. Grande fantaisie sur *les Diamants de la Couronne*. . . . . 9 »
— Op. 139. Duo sur *le Duc d'Olonne* . . 9 »
— Op. 140. Grand duo sur le *Stabat* de Rossini . . . . . 9 »
— Op. 148. Grand duo sur *la Part du Diable* . . . . . 9 »
— Op. 159. Grand duo sur *Moïse* . . . . 9 »
— Op. 173. Fant. sur des motifs de Rossini 9 »
Beyer. Mosaïque sur *les Diamants de la Couronne*. . . . . 6 »
Burgmuller (Frédr.). *Les Fleurs mélodiques*, 12 morceaux faciles et brillants, arrangés à 4 mains par Farrenc. 4 suites, chaque . . . . . 10 »
Chaque numéro séparément. . . . 4 50
— *Les Etincelles*, 12 morceaux faciles et brillants, arrangés à 4 mains par Decourcelle. 4 suites, chaque. . . . . 12 »
Chaque numéro séparément. . . . 6 »
Blumenthal. Chant national des Croates . 6 »
Chopin. Grand duo sur *Robert-le-Diable* . 9 »
— Op. 1. Rondo 7 50
— Op. 3. Polonaise brillante 7 50
— Scherzo et Marche funèbre de la sonate op. 35, arrangés à 4 mains par Fontana 7 50
— Op. 43. Tarentelle, arrangée à 4 mains par Czerny 7 50
Croisez. Op. 21 Petit souvenir de *la Part du Diable*. . . . . 6 »
— Op. 24. Petite fant. facile sur *la Sirène* 5 »
— Duo enfantin sur *Robert Bruce* . . . . 6 »
— Troisième duo enfantin sur *Haydée* . . 6 »
— Op 46. Duo facile sur *le Val d'Andorre* 6 »
— Op. 48. Fantaisie sur *la Fée aux Roses* 6 »
— Fantaisie sur *Zerline*. . . . . 5 »
Dœhler. Deux études. 7 50
— Le Zingaro, mélodie espagnole. 7 50
— Le Bohémien 7 50
— L'Hidalgo. 7 50
— Le Tournoi 7 50
— Op. 39. Tarentelle. . . . . 9 »
Decourcelle (M.). Op. 28 Fantaisie sur *la Dame de Pique*. . . . . 9 »
— Op. 29. Fantaisie sur *Zerline*. 7 50
— Op. 31. Fantaisie sur *le Juif errant*.. 9 »
Duvernoy (J.-B.). Op. 87. Fantaisie sur *le Domino noir* 7 50
— Op. 136. Fantaisie facile sur *la Sirène*. 6 »
— Op. 149. Petite fant. sur *la Barcarolle* 6 »
— Op. 165. Deux petites fantaisies sur des motifs de Bellini, 2 suites :
N° 1 La Somnambule . . . . . 6 »
2. Les Puritains . . . . . 6 »
— Op. 161. Fantaisie sur la marche des *Mousquetaires de la Reine*. . . . . 6 »
— Op. 167. Marche de *Robert Bruce* . . 6 »
— Op. 171. Petite fantaisie sur *le Pré aux Clercs* . . . . . 5 »
— Op. 172. Petite fantaisie sur *la Muette de Portici* . . . . . 5 »
— Op. 173. Marche de *Guillaume Tell*. . 5 »
— Op. 179 Petite fantaisie sur *Haydée* . 5 »
— Op. 194. Petite fantaisie sur *l'Enfant prodigue* . . . . . 5 »
Fessy. Galop favori de *la Fille du Danube*. 6 »
Gœtschy. Op. 7. Air favori d'*Actéon* . . . 5 »
— Op. 10. Air favori de *l'Ambassadrice*.. 6 »
— Op. 13. Deux rondos-valses sur *le Domino noir*. 7 50
— Op. 21. Deux rondos faciles sur *le Lac des Fées*. 2 suites, chaque . . . . 5 »
— Op. 34. Duo brillant et facile sur *Zanetta* 6 »
— Op. 35 Cavatine et ballade de *Zanetta*, doigtées facilement. . . . . 5 »
— *Les Soirées musicales* de Rossini, transcrites pour le piano à 4 mains, et doigtées facilement. 3 suites, chaque. 7 50
Henselt et **Moschelès.** Rapsodie et valse de Varsovie. 7 50
Herz (H.). Op. 50. Grandes variations sur la marche favorite de *Guillaume Tell*. . 9 »
— Op. 70. Variations concertantes sur *le Philtre*. . . . . 9 »
Herz (H.) Op. 71. Récréations musicales. Collection de vingt-quatre airs variés, rondos et fantaisies sur des thèmes choisis parmi les plus beaux airs nationaux et les motifs favoris des compositeurs célèbres, arrangés à quatre mains par Henri Lemoine. 6 suites, chaque. . . 9 »
— Op. 76. Variations brillantes sur *le Pré aux Clercs*, arrangées par Hall . . . 12 »
— Op. 111. Grande fantaisie sur la *Romanesca*, arrangée par R Wagner . . . 9 »
Herz (J.). Op. 21. Cinq airs de ballet de *Robert le Diable*, arrangés en rondo, chaque 7 50
— Op. 22. Trois chœurs de *Robert le Diable*, arrangés en rondos brillants, chaque. 7 50
— Op 29. Quatre airs de ballet des *Huguenots*, arrangés à quatre mains par Charles Schwencke, chaque. 7 50
— Op. 30. Trois airs de ballet de *Charles VI*, chaque . . . . . 9 »
— Op. 51. La Coquette, valse brillante. . 9 »
Hunten (F.). Op. 82 *bis*. Deux rondos faciles, sur des motifs des *Huguenots*, arrangés à 4 mains par Ch. Schunke :
N° 1. Cavatine du Page. . . . . 6 »
2. Ronde des Bohémiens. . . . 6 »
— Nouvelles récréations musicales très-faciles, divisées en 4 suit., chaque . . 6 »
— Quatre airs de ballet de *la Favorite* :
1. Chœur dansé. — 2 Pas de trois. — 3. Pas de six. — 4. L'Espagnole. Chaque. . . . . 6 »
— Op. 40. Variations brillantes sur la marche favorite de *Guillaume Tell* . . . 9 »
— Op. 174. Fantaisie sur *Giralda*. . . . 7 50
Le Carpentier. Op. 32 1er divertissement sur *le Lac des Fées* . . . . . 6 »
— Op. 24. Trois bagatelles sur des motifs de *l'Eclair*, trois suites, chaque. . . 5 »
— Op. 25. Trois bagatelles sur des motifs des *Huguenots*, trois suites, chaque. 5 »
— Op. 43. Quatre divertissements sur des motifs de *la Favorite*, quatre suites, chaque. . . . . 6 »
— Divertissement sur des motifs des *Treize* 6 »
— Divertissement sur des motifs du *Sherif* 6 »
— Divertissements et variations sur des motifs de *la Reine de Chypre*, deux suites, chaque. . . . . 6 »
— Divertissement sur *Charles VI* . . . . 6 »
— Op. 141. Fantaisie sur *le Prophète* . . 7 50
Lemoine (H.). Galop favori de *Gustave ou le Bal masqué* . . . . . 6 »
— Polonaise favorite de l'opéra *I Puritani* 6 »
Mendelssohn-Bartholdy. Op. 56. Troisième symphonie, arrangée à 4 mains par l'auteur. . . . . 18 »
— Op. 83 *bis*. Andante et variations . . . 9 »
Moschelès. Op. 112. Grande sonate symphonique . . . . . 24 »
Onslow (G.). Op. 7. Grand duo . . . . . 9 »
— Op. 22. Grande sonate . . . . . 12 »
Osborne Souvenir de *la Juive* 7 50
— Op. 18. Duo bril. sur l'opéra *I Puritani* 9 »
— Op. 41. Duo bril. sur des thèmes d'Auber 9 »
— Duo brillant sur *le Barbier de Séville*. 10 »
Rosellen. Op. 36 Fantaisie sur *la Favorite* 9 »
— Op. 46. Fant. sur *la Reine de Chypre*. 9 »
— Op. 54. L'Aérienne, valse 7 50
— Op. 56. Fantaisie sur *Charles VI*. . . 9 »
— Op. 71. Fantaisie sur *la Juive* . . . . 9 »
— Op. 82 *bis*. Premier trio, arrangé pour le piano à 4 mains, par l'auteur. . . 12 »
— Op. 86. Fantaisie sur *les Mousquetaires* 9 »
— Op. 96. Id. sur *l'Eclair* . . . . . 9 »
— Op. 102. Id. sur *Robert le Diable*. . . 9 »
— Op. 107. Id. sur *les Huguenots*. . . . 9 »
— Op. 108. Fantaisie de concert sur *Marguerite d'Anjou* de Meyerbeer . . . 9 »
— Op. 111. Fantaisie brillante sur le *Val d'Andorre* . . . . . 9 »
— Op. 114. Grande fantaisie sur *le Prophète* . . . . . 9 »
— Op. 119. Fantaisie élégante sur *la Fée aux Roses* . . . . . 9 »
— Op. 124. Grand duo sur *la Favorite*. . 9 »
— Ouverture de *Guillaume Tell*, arrangée à quatre mains . . . . . 9 »
— Ouverture de *Semiramis*, arrangée à quatre mains . . . . . 9 »
— Trois petits duos à 4 mains, chaque . . 5 »
— Grande fantaisie dramatique sur *la Reine de Chypre* . . . . . 9 »
Rossini. Deux pas redoublés et une marche, 3 suites, chaque. . . . . 6 »
— L'Orgie, air de ballet de *Robert Bruce*. 6 »
Thalberg (S.) Op. 1. Fantaisie sur *Euriante* 9 »
— Op. 10. Grande fantaisie sur *I Montecchi e Capuletti* . . . . . 10 »
— Op. 19. 2e caprice, arrangé par Bénédict 9 »
— Op. 31. Scherzo. . . . . 9 »
— Op. 32. Andante, arrangé par Bénédict. 7 50
— Op. 33. Grande fantaisie sur la prière de *Moïse*, arrangée par Bénédict . . 10 »
— Op. 36. Etude en *la* mineur 7 50
— Op. 39. Souvenir de Beethoven, arrangé par Czerny . . . . . 10 »
— Op. 40. Fantaisie sur la *Donna del Lago*. . . . . 9 »
— Op. 41. Trois romances sans paroles arrangées par Czerny 7 50
— Op. 42. Grande fantaisie sur la sérénade et le menuet de *Don Juan*, arrangée par Czerny . . . . . 10 »
— Op. 43. 2e fantaisie sur *les Huguenots* 12 »
— Op. 45. Thème et étude en *la* mineur, arrangé par Czerny 7 50
— Op. 47. Valses brillantes. . . . . 9 »
— Op. 48. Grand caprice sur *Charles VI*. 9 »
— Op. 49. Grande fantaisie sur *Beatrice di Tenda*. . . . . 12 »
— Op. 51. Grande fantaisie sur *Semiramide*. . . . . 12 »
— Op. 52. Grande fantaisie sur la tarentelle de *la Muette de Portici*, arrangée par Czerny . . . . . 10 »
— Op. 54. Grand duo sur *Semiramide*. . 10 »
— Op. 61. Mélodies styriennes, arrangées à 4 mains par Ed. Wolff . . . . . 10 »
— *La Romanesca* . . . . . 5 »
— *Mosè* : Mi manca la voce . . . . . 5 »
— *Felice donzella*, romance de Dessauer 6 »
— Romance sans paroles . . . . . 6 »
— Adagio et rondo, tiré du 5e concerto. . 9 »
— Romance variée, arrangée par Czerny . 5 »
Wolff (Ed.). Op. 26. Grand duo brillant . . 9 »
— Op. 56. Grand duo sur *les Diamants de la Couronne*. . . . . 9 »
— Op. 57. Grand duo sur *la Favorite*. . 9 »
— Op. 59. Grand duo sur *le Guitarero*. . 9 »
— Op. 67. Grand duo sur *la Favorite*. . 9 »
— Op. 72. Grand duo sur *les Soirées musicales* de Rossini . . . . . 9 »
— Op. 74. Grand duo sur *la Reine de Chypre*. . . . . 9 »
— Op. 74 *bis*. Grand duo sur *Robert le Diable* . . . . . 9 »
— Op. 75. Grand duo sur *les Huguenots*. 9 »
— Op. 79. Grand duo sur *Guido et Ginevra* 9 »
— Op. 80. Grand duo sur *la Juive* . . . 9 »
— Op. 85. Souvenir de *la Part du Diable*, fantaisie élégante et facile . . . . . 9 »
— Op. 86. Grand duo sur *Charles VI*. . 10 »
— Op. 88. Grande valse de *Charles VI*. . 7 50
— Op. 104. Réminiscence de *la Sirène*, duo brillant. . . . . 9 »
— Op. 107. Duo sur des motifs du *Lazzarone* . . . . . 9 »
— Op. 115. Réminiscence de *la Barcarolle*, fantaisie brillante . . . . . 9 »
— Op. 122. *Les Deux Amies*, recueil de morceaux faciles à l'usage des pensionnats, divisé en 12 livraisons, chaque . 6 »
— Op. 129. Grand duo sur *les Mousquetaires de la Reine*. . . . . 9 »
— Op. 141. Réminiscence de *Sultana*, duo brillant . . . . . 9 »
— Op. 143. Réminiscence de *Robert Bruce*, duo brillant. . . . . 9 »
— Op. 146. Duo brillant sur *l'Eclair*. . . 9 »
— Op. 147. Les Jeunes Pensionnaires, six duos faciles sur des motifs d'opéras d'Auber, Herold et Rossini, 6 suit., ch. 6 »
— Op. 149. Duo sur *Marie Thérèse*. . . 9 »
— Op. 153. Réminiscence de *Haydée* . . 9 »
— Op. 156. Souvenir du *Val d'Andorre*. 9 »
— Op. 158. Réminiscence du *Prophète* . 9 »
— Op. 162. Souvenir de *la Fée aux Roses* 9 »
— Op. 163. Duo brillant sur *l'Enfant prodigue*. . . . . 9 »
— Op. 172. Grand duo brillant sur *le Juif errant* . . . . . 10 »
— Grand duo sur les motifs de *Don Juan*. 9 »
— Arrangements des 4 airs de ballet du *Prophète*, 4 suites, chaque. . . . . 9 »
— Arrangement de la Marche du Sacre, du *Prophète* . . . . . 9 »

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DU NAPOLÉON CHAIX ET Ce, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

20e Année. | N° 11. | 13 mars 1853.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, ET POUR TOUTE LA SUISSE. Chez M. Ed. de la Fléchière, 191, rue du Terraillet.
Bruxelles. Defrie Tomson, 15, rue des Dominicains.
Londres. S'adresser à M. Davison (Wessel et Cie), 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Maison Brandus, perspective Nevski.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Bote et Beck, 42, Jaegerstr.

Prix de l'abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Théorie de la musique, troisième et dernière lettre à M. le comte Camille Durutte, par **Fétis** père. — Théâtre-Lyrique, *les Amours du diable*, opéra féerie en quatre actes, paroles de M. de Saint-Georges, musique de M. Grisar (première représentation), par **G. Héquet**. — Auditions musicales, par **Henri Blanchard**. — Ephémérides. — Nouvelles.

THÉORIE DE LA MUSIQUE.

ÉTUDES SUR L'ORIGINE DU SYSTÈME MUSICAL.

TROISIÈME ET DERNIÈRE LETTRE (1)

A M. LE COMTE CAMILLE DURUTTE,

Compositeur, ancien élève de l'École polytechnique.

Bruxelles, 6 mars 1853.

Monsieur,

J'ai beau songer à ce qui a pu vous déterminer à me faire les questions contenues dans votre lettre, je ne découvre rien qui me paraisse les justifier. Nous marchons dans des voies si différentes, qu'il est impossible que nous nous rencontrions. Nous parlons un langage tout divers; et quoique nous fassions usage du même vocabulaire, nous donnons aux mots des significations opposées. Ainsi, tous deux nous parlons de la loi de tonalité; mais moi, partant de cette observation qu'elle a été différente selon les temps et les lieux, et que chacune de ses déterminations a été conforme au but que se proposaient les artistes des diverses nations, j'en conclus que toute constitution tonale prend sa source dans le sentiment et dans l'intelligence de l'homme; d'où il suit qu'elle existe en nous comme un fait de conscience. Vous, au contraire, vous tirez la loi tonale d'une série de douze quintes qui en aurait été la cause occulte, et d'une progression de nombres abstraits qui y répondrait; en sorte qu'au lieu de la prendre dans notre propre sentiment, nous y serions soumis comme au froid et à la chaleur que nous apportent les saisons.

A l'égard de la loi tonale de la musique moderne, je la trouve dans l'attraction résolutive de l'accord dissonant naturel, et conséquemment dans les tendances ascendante et descendante des intervalles des sons qui entrent dans la formation de cet accord. Remarquant ensuite que le même phénomène d'attraction se manifeste dans les agrégations harmoniques produites par les altérations des accords primitifs, j'examine ce qui se passe dans toute tendance attractive, et je vois que notre sensibilité nous porte à élever autant que possible tout son qui a une attraction résolutive en montant, et à baisser de même tout son qui a une tendance descendante; d'où il suit que les intonations sont incessamment variables, dans la situation actuelle de l'art, et d'où je tire toute la théorie de l'harmonie, conformément au développement historique de cet art. Vous aussi, vous admettez avec M. Barbereau, l'attraction comme principe constituant de la tonalité; mais, partant de votre série de douze quintes justes, ainsi que de la progression numérique qui y correspond, et tenu comme dans un étau par leurs conséquences, vous êtes forcé de dépouiller de leur sensibilité l'oreille et l'âme dont elle provoque les mouvements; enfin, vous êtes conduit, en dépit de vous-même, à considérer comme identiques des sons qui ne peuvent le devenir que par le procédé du tempérament; en sorte que *ré* dièse et *mi* bémol, *mi* dièse et *fa*, *fa* dièse et *sol* bémol, par exemple, se peuvent prendre l'un pour l'autre, et que tous les sons de l'échelle chromatique sont à l'égard les uns des autres dans un parfait état d'équilibre, quelles que soient leurs agrégations harmoniques. Or, sans tendance, comment concevoir l'attraction? Pour moi, au simple point de vue du bon sens, une telle doctrine est celle de l'absurde. Vous, au contraire, vous y voyez la vérité définitive, car ce sont vos propres paroles. Vous le voyez donc : nous ne parlons pas la même langue et n'avons rien à nous dire.

Nous entendons-nous du moins en philosophie? Voyons. J'ai dit dans mon premier article critique sur le mémoire de M. Barbereau, que les séries, les catégories, les genres, les classes, sont des créations de notre esprit par lesquelles nous mettons de l'ordre dans nos connaissances, et j'ai cité à ce sujet les opinions de Kant et de Fichte, d'accord avec mes paroles; j'aurais pu y ajouter celles de tous les philosophes qui marchent dans les voies les plus opposées, mais qui sont d'accord sur ce point; par exemple, Bacon, Descartes, Locke, Leibnitz et Hume, c'est-à-dire le réalisme, le rationalisme, le sensualisme, l'idéalisme et le scepticisme. J'ai dit aussi que nous ne connaissons pas l'essence de choses, ce qui n'est que trop démontré. Là dessus, vous écrivez ce paragraphe :

« Je ne m'aviserai pas de demander au savant professeur s'il croit à » la possibilité de renfermer *dans une seule formule* tous les accords » du système musical, non seulement ceux (qui sont) connus et pratiqués jusqu'à présent, mais encore beaucoup d'autres dont une culture esthétique plus avancée nous révélera l'usage? M. Fétis me » taxerait probablement de folie; car il sait de science certaine que » l'homme ne peut s'élever à la connaissance de l'essence des choses, » et qu'il doit se borner au fait de conscience par nécessité. On le » voit, le savant professeur porte la question sur le terrain philosophique, et, certes, je suis loin de l'en blâmer; bien au contraire.

(1) Voir les nos 8 et 9.

» Mais en s'autorisant de Kant et de Fichte pour établir sa décourageante maxime, M. Fétis paraît ignorer que, depuis les travaux de ces grands hommes, la science philosophique a fait des progrès qui assignent à l'esprit humain de plus nobles fonctions, plus conformes, tout à la fois, à la bonté du créateur et à la dignité de l'homme. »

Monsieur, tout cela est rempli de confusion dans les choses, dans les idées et dans les termes. D'abord, il n'importe nullement que je croie ou ne croie pas que l'homme puisse s'élever à la connaissance de l'essence des choses, pour que je réponde à votre question concernant la possibilité de renfermer toute l'harmonie actuelle et future dans une seule formule ; car une formule n'est pas une essence : son nom dit assez que ce n'est et ne peut être que l'expression plus ou moins générale d'un ordre de faits ou d'idées. En second lieu, non seulement je crois à la possibilité d'une formule semblable à celle dont vous parlez, mais il y a bientôt trente ans que j'en ai donné une qui est la loi de toute musique dont la base est l'harmonie ; elle est renfermée dans ces simples propositions, lesquelles embrassent la tonalité, la mélodie et l'harmonie : *Toute l'ancienne musique dérivait de l'immutabilité de l'harmonie consonnante* ; *toute la musique moderne repose sur les attractions de l'harmonie dissonante*. Tout est compris là-dedans. Imaginez telle direction de l'art que ce soit : si vous conservez l'harmonie, vous ne pourrez trouver d'autre principe.

Je vois par vos paroles que mon premier article critique sur le Mémoire de M. Barbereau vous a appris que je porte la question de la formation de la musique sur le terrain de la philosophie ; vous ne paraissez pas en avoir été informé auparavant. En vérité, je joue de malheur avec vous ; car quiconque s'occupe sérieusement de cet art sait que tout ce que j'en ai écrit est basé sur ce principe : *Toute musique vient de l'homme, d'où il suit que sa théorie est purement métaphysique et ne peut dépendre en rien de causes physiques ou de déductions mathématiques.* J'ai dû soutenir à diverses époques des discussions à propos de ce principe contre des adversaires de toute espèce ; il est donc assez singulier que vous ayez ignoré cela.

En m'autorisant de Kant et de Fichte (dites-vous) pour établir ma *décourageante maxime*, je parais ignorer que depuis les travaux de ces grands hommes, la science philosophique a fait des progrès qui assignent à l'esprit humain de plus nobles fonctions plus conformes à la bonté du créateur et à la dignité de l'homme. Je tombe des nues, Monsieur, à la vue de tant de méprises et d'erreurs contenues en si peu de mots. Remarquez que je n'ai pas cité Kant et Fichte à propos de ce que vous appellez ma *décourageante maxime* sur l'impossibilité où nous sommes de connaître l'essence des choses, mais bien en ce qui concerne la non-réalité des séries, des genres, des catégories, etc. ; vous confondez donc deux choses très-différentes sur lesquelles nous ne nous accordons pas. Ensuite, il n'est pas exact de dire que je m'autorise de Kant et de Fichte ; car j'ai déclaré souvent, et récemment encore, que je n'admets pas qu'on prouve en philosophie par l'autorité, à moins que ce ne soit historiquement ; mais j'ai cité ces deux noms comme j'aurais pu faire tous ceux que je viens d'énumérer, afin de faire voir qu'il n'est pas admis que tout soit disposé par séries dans les faits de la création, comme le prétend M. Barbereau, et pour faire voir que, dans quelque système que ce soit, on ne considère ces classements que comme des conceptions de l'esprit. De plus, vous supposez que si j'avais eu connaissance des progrès de la philosophie postérieurement à Kant et à Fichte, j'aurais su que les auteurs de cette philosophie nouvelle ont rendu aux classements dont il s'agit la réalité qui leur était auparavant refusée. Je pourrais vous renvoyer simplement à ce que j'ai publié sur les rapports de cette philosophie nouvelle avec l'art dont je m'occupe, particulièrement dans le numéro de la *Gazette musicale de Paris* du 1er septembre 1844, où j'ai examiné l'application qu'on peut faire à la musique du système de l'*identité absolue*, qui fut celui de M. de Schelling, au commencement de ce siècle, et dans le numéro du même journal (12 décembre 1852), où je donne des extraits de l'*Esthétique* de Hégel ; vous y verriez que cette philosophie a été l'objet de mes études. Mais j'ai à vous opposer quelque chose de plus sérieux, à savoir les paroles mêmes de Hégel, qui, dans ses leçons sur l'histoire de la philosophie (1), dit, en parlant de ces mêmes choses : *La vraie solution* (de la difficulté) *consiste à dire que les catégories n'ont pas plus de réalité que l'inconditionné rationnel. La vraie réalité consiste dans leur unité concrète.* Vous le voyez, Monsieur, le promoteur des derniers progrès dont vous parlez me donne contre vous gain de cause en termes précis.

J'arrive à ce que vous appelez ma *décourageante maxime*, laquelle consiste à dire que nous ne pouvons avoir connaissance de l'essence des choses. Selon vous, les derniers progrès de la science philosophique assignent à l'esprit humain de plus nobles fonctions, plus conformes à la bonté du créateur et à la dignité de l'homme. Voyons.

Je suppose que par ces progrès vous entendez ceux dont M. de Schelling et Hegel ont marqué les phases ; car l'école éclectique française, qui glorifie la puissance de l'esprit humain lorsqu'il agit sur lui-même, s'arrête devant les causes finales, avoue notre incapacité de les connaître, à raison des imperfections de notre nature, et renferme à peu près toute son ontologie dans le fait de conscience. M. de Schelling et Hegel, leurs théories audacieuses, et l'affranchissement intellectuel qui doit en être la conséquence pour l'humanité, voilà donc ce que vous m'opposez et ce que vous me supposez inconnu. Certes, jamais le génie philosophique n'a montré plus de force et n'a eu plus d'éclat que dans les conceptions de ces deux hommes célèbres. L'originalité des vues ; la profondeur dans les déductions ; la puissance logique qui se développe dans l'enchaînement des diverses parties du système, surtout chez le dernier ; enfin, l'étendue et la variété des connaissances ; toutes ces qualités éminentes, dis-je, assurent à ces chefs du dernier grand mouvement philosophique une impérissable illustration, quelle que soit d'ailleurs l'opinion qu'on se forme du résultat final de leurs travaux. Mais ce résultat, quel est-il ? Pour l'apprécier avec impartialité, il est nécessaire de jeter un rapide coup d'œil sur ce qu'on s'était proposé, et sur ce qui est advenu.

Kant et Fichte, en montrant la grandeur et la puissance de l'homme dans l'exercice de sa raison, l'avaient séparé de la nature, et avaient représenté les opinions que nous nous faisons du monde extérieur comme des créations de l'esprit, sans réalité véritable. M. de Schelling, sorti de l'école de ces philosophes, ne tarda pas à se séparer d'eux, et entreprit de démontrer que les conceptions humaines sont identiques avec les objets extérieurs, et que ceux-ci sont tels que l'esprit se les représente. On voit qu'il reprenait là en sous-œuvre l'hypothèse de Leibnitz, concernant l'*harmonie préétablie* par Dieu entre les phénomènes du monde réel et les idées que nous nous en formons ; hypothèse que déjà Jacobi avait reproduite, mais en partant d'un tout autre point de vue que M. de Schelling ; car s'il mettait hors de doute l'existence réelle des choses telles que nous les voyons, il n'en présentait d'autres preuves que l'autorité de la conscience, le savoir immédiat, la foi aux convictions naturelles, enfin, une certitude primitive, s'imposant d'elle-même. Une théorie si peu scientifique ne pouvait être celle d'un esprit rigoureux tel que celui de M. de Schelling. La conscience vulgaire ne lui suffit pas ; pour arriver à la connaissance positive, absolue, il lui faut quelque chose de plus, c'est-à-dire une lumière suprême qui éclaire l'homme dans sa recherche sincère de la vérité. Or, cette lumière, il ne peut la trouver qu'en Dieu. Mais la communication entre l'homme et Dieu serait impossible, si l'essence de l'âme humaine ne participait de l'essence divine. L'intelligence de Dieu est créatrice : ses idées se réalisent par cela même qu'elles sont pensées ; les choses en sont le reflet, la copie, l'expression phénoménale. L'intelligence humaine conçoit, par son seul mouvement, ces mêmes idées, et sa pensée est une imitation fidèle de la pensée divine qui a produit l'univers. Il y a aussi harmonie préétablie entre nos idées et les choses, entre le monde idéal qui se produit spontanément à nous et le monde

(1) *Hegel's Werke*, t. XIV, p. 581.

réel : ce sont deux copies identiques d'un seul et même modèle (1).

Tel est ce système que M. de Schelling a appelé *Philosophie de la nature* et *Idéalisme transcendental* ; philosophie qu'il expose avec un rare talent, et qui, au premier aspect, a toute la séduction des œuvres du génie. Mais, d'une part, on a reproché à l'auteur de ce système de n'avoir pu, en appliquant à la nature l'intuition intellectuelle de l'essence divine, construire que des généralités, lesquelles sont tirées de l'expérience, ou fondées sur des idées suggérées par cette même expérience, et conçues par analogie avec elles. M. Th.-Henri Martin ajoute à ce reproche celui d'avoir dénaturé ces mêmes résultats de l'expérience pour les faire entrer de vive force dans le moule arbitraire de ses formules *à priori* (2). Enfin, M. Ch. Bénard, bien qu'admirateur de la force de conception qui brille dans la philosophie de la nature et de l'absolu, avoue (3) que cette philosophie et celle de Hegel, qui en procède, *ont eu l'irréparable tort de se mettre ouvertement en opposition avec le sens commun en des points graves où celui-ci jamais ne transige, et où les systèmes sont forcés, tôt ou tard, de capituler*. Et, en effet, Monsieur, quelque respect, quelque admiration qu'on ait pour de puissantes têtes comme celle de M. de Schelling, on ne peut s'empêcher d'apercevoir le vide de son système, quand on le voit arriver à des résultats tels que ceux-ci :

« La matière terrestre est constituée par deux principes indécom-
» posables, l'un négatif, principe des qualités et des formes, *le phlo-*
» *giston* ; l'autre, opposé au premier, *l'oxigène*, issu de la sphère du
» soleil. Le calorique, principe positif, ennemi de toute forme déter-
» minée, force le *phlogiston* de se prêter à des formes successives, et
» le calorique lui-même est excité par la lumière, qui, plus positive
» encore que l'oxygène, vient, comme lui, du soleil ; et ainsi la lumière
» est la force productrice par excellence ; elle est *le devenir* (4). »

Quelques années plus tard, M. de Schelling renonce à cette première intuition concernant la nature de la lumière, et dit qu'elle est : « *un*
» *principe purement idéal existant en acte ;* elle est identique dans
» son essence, et par conséquent, *le spectre solaire de Newton n'est*
» *qu'une illusion*. La pensée elle-même n'est que le dernier dévelop-
» pement de la lumière, *dont la chaleur n'est qu'un accident* (5). »

D'autre part, Jacobi a attaqué la philosophie de l'*idéalisme absolu* avec une grande force de conviction et de logique, au point de vue religieux, et a démontré que ce n'est que le panthéisme de Spinosa rajeuni (6). Cette dernière critique fut la seule qui toucha vivement M. de Schelling : l'effet en fut tel qu'il se condamna à un silence presque complet pendant près de quarante ans, et absolu pendant les vingt-cinq dernières années. Ce ne fut qu'en 1841 qu'il consentit à reparaître sur la scène du monde philosophique, en acceptant la chaire devenue vacante à l'université de Berlin par la mort de Hegel. Alors il annonça une philosophie définitive, dans laquelle il n'abandonnait rien de ses principes posés longtemps auparavant. Cependant, d'après ce qu'il en a écrit en dernier lieu, dans la préface des œuvres de Steffens, il ne proclame plus que l'*identité de la pensée et de l'empirisme*, c'est-à-dire de ce que révèle l'expérience. Nous voici bien loin, Monsieur, de l'essence des choses et de la connaissance *à priori*.

Voyons si, grâce aux efforts du génie de Hegel, nous pourrons y revenir, et aborder enfin ce pays inconnu de *l'absolu*, promis à notre intelligence. Vous le savez, Hegel, d'abord élève et ami de M. de Schelling, ne s'est proposé que de développer le système de celui-ci, de le compléter, de lui donner une forme plus homogène, et d'en rendre les déductions plus logiques et plus rigoureuses. Mais il arriva que, dans ses profondes méditations sur ce sujet, il attacha moins d'importance à la cause première qui avait été le point de départ de son ami, et qu'il reporta tout le principe, non-seulement de la connaissance, mais même de la création, dans l'esprit humain. Dès son début, il avait fait voir dans une dissertation qu'il n'admettait pas l'intervention de la foi dans le savoir ; ce fut là constamment un de ses principes fondamentaux. Comme M. de Schelling, il considère l'intuition intellectuelle comme la conscience de l'identité du sujet pensant et de l'être extérieur ; mais il y a entre eux cette différence, que M. de Schelling fait venir directement cette intuition de Dieu, tandis que Hegel la conçoit comme une acquisition scientifique de l'esprit qui agissant sur lui-même et se développant par de lents progrès dans la suite des siècles, arrive enfin à la possession de cette faculté suprême et absolue dans la philosophie hégelienne. Il ne voit dans le monde que des phénomènes apparents, sans réalité fixe et indépendante (1) ; leur essence est dans l'esprit. La pensée, selon lui, ne s'exerce pas comme un simple instrument sur un objet donné ; *elle est en soi créatrice comme la pensée divine* ; ELLE EST LA PENSÉE DIVINE ELLE-MÊME, *et les idées ne sont pas les représentations logiques des choses, mais leur essence*. Vous le voyez, Monsieur, le grand penseur dont je parle est conduit à refuser au monde extérieur une existence réelle et permanente, par l'impossibilité d'en pénétrer le secret ; et, quoi qu'il en dise, chez lui, comme chez le reste des humains, *essence* et *substance* ne sont que des mots pour désigner le soutien dont nous concevons la nécessité pour les choses, mais dont la nature est et sera toujours inconnue.

Ai-je donc eu tort de dire, dans l'examen du mémoire de M. Barbereau, à propos de l'inégale disposition des sons dans la gamme, que cette disposition est conforme à notre sentiment, qu'elle est pour nous un fait de conscience, mais que nous n'en comprenons pas le secret, parce que nous ne pouvons connaître l'essence des choses ? Comme Leibnitz, comme M. de Schelling, j'admets une harmonie préétablie entre les conceptions idéales et les phénomènes du monde extérieur ; mais je l'admets dans le sens de Jacobi, à savoir, qu'il y a en toute chose *un fait* au-delà duquel il est impossible de s'élever ; que les faits de cette nature s'imposent immédiatement comme les idées qui y correspondent ; que nous devons accorder une entière confiance aux choses qui sont dans la nature de nos sentiments ; qu'il y a une harmonie préétablie entre la nature sensible et intellectuelle de l'homme et la réalité des choses ; enfin, que ce qui est donné dans la conscience actuelle est par cela même vrai, réel et n'exige pas d'explication. Ces principes, présentés d'une manière plus scientifique, sont ceux de la philosophie de Herbart, le grand opposant actuel de la philosophie de Hegel. Ce sont ces mêmes principes qui m'ont dirigé dans mes travaux depuis que j'ai conçu l'identité de la théorie de l'harmonie avec les phases de l'histoire de la musique ; ce sont eux qui, me faisant rejeter les phénomènes acoustiques et l'application du calcul aux intervalles des sons, comme causes efficientes de l'art, me permettent cependant de reconnaître la coïncidence de ces faits d'expérience et de déduction mathématique avec certains résultats de l'art enfanté par le génie de l'homme, et me conduisent non-seulement à admettre l'application de la science des nombres dans une théorie générale de la musique, mais à la rectifier et à l'étendre.

Vous vous élevez contre ce que vous appelez ma *décourageante maxime* d'impuissance à aller au-delà de certaines limites dans la connaissance, et vous croyez que la bonté du créateur réserve à l'esprit humain de plus hautes destinées ! Mais quoi ? Que parlez-vous de créateur ? Il n'est plus question de cela, grâce à la philosophie que vous invoquez. Hegel se plaignait, peu de temps avant sa mort, de ce que parmi ses élèves, aucun peut-être, disait-il, n'avait pénétré le sens absolu de son enseignement. Il se trompait : un de ses disciples, M. Louis Feuerbach, avait compris, lui. Ce n'était pas inutilement que le maître lui avait enseigné que la pensée humaine est *créatrice*, qu'elle

(1) J. Wilm., *Histoire de la philosophie allemande depuis Kant jusqu'à Hegel*, t. III, p. 367.

(2) *Philosophie spiritualiste de la nature*, t. I, p. 132.

(3) Schelling, *Écrits philosophiques*, Préface du traducteur, XIV.

(4) *Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie*. Iéna, 1798, 8°.

(5) *Ideen zu einer Philosophie der Natur*, 2e édit. Landshut, 1803, p. 80-83.

(6) *Von den göttlichen Dingen und ihrer Offenbarung*, dans ses œuvres complètes, t. III, p. 246-460.

(1) *Encyclopédie des sciences philosophiques*, §§ 215-248.

est PENSÉE DIVINE ELLE-MÊME! Rigoureux logicien, M. Feuerbach a déduit les conséquences de ce principe dans la conclusion de son livre sur ce qu'il appelle l'*Essence du christianisme* (1). Ces conséquences, voici comme il les exprime :

« L'homme, c'est le critérium et la mesure de Dieu. L'homme, c'est » l'être absolu, l'essence de Dieu. Un dieu séparé de l'homme ne mé- » rite pas d'être appelé dieu : ôtez à votre dieu l'attribut de l'huma- » nité, vous lui arrachez aussi sa divinité ; détruisez l'homme, et vous » rayez Dieu ; effacez le rapport de Dieu avec l'homme, et vous effa- » cez l'essence de Dieu même. Ainsi, Dieu, c'est l'homme, et l'homme, » c'est Dieu ; *rien de plus évident.* » Tel est le dernier mot de l'hégélisme ! Il y a aujourd'hui toute une école pour le proclamer.

Voilà jusqu'où peut conduire l'orgueil humain lorsqu'il veut franchir les limites assignées par Dieu à notre nature imparfaite. Un tel résultat me paraît beaucoup plus *décourageont,* relativement à l'idée du progrès de l'humanité, que la maxime dont vous vous plaignez.

Personne n'a plus que moi une haute idée de l'intelligence de l'homme et des facultés créatrices de sa pensée, lorsque celle-ci agit dans le domaine de l'art, où elle jouit de toute son indépendance. La faculté de connaître, que possède l'entendement, lorsque celui-ci s'appuie sur l'observation et l'expérience, et les lois générales auxquelles il peut s'élever par l'intuition, sont également pour moi hors de doute; mais pour ce qui est de la possibilité de pénétrer le mystère de ce que sont les choses en elles-mêmes, je la lui refuse avec tous les hommes raisonnables qui se sont voués à l'étude de la philosophie. Où les objets cessent de nous impressionner par leurs qualités sensibles, il n'y a et ne peut y avoir qu'incertitude pour notre esprit. Cet esprit, comme je viens de le dire, est créateur d'idées, et en cela, je reconnais sa toute-puissance: de là vient que mon éloignement pour la doctrine de Hegel disparaît lorsque je lis son cours d'esthétique. A part quelques erreurs de fait, en ce qui concerne les arts, ce travail est pour moi beau et vrai en tout point. Je ne recule devant aucune des maximes de ce grand esprit ; il y a plus, je vais plus loin que lui à l'égard de la faculté de création dans la musique. J'ai à cet égard un avantage incontestable sur tous les théoriciens qui ont produit des systèmes sur l'origine de cet art ; car je le fais sortir, sous toutes ses formes, de l'homme même, tandis qu'ils ont voulu lui donner pour base des faits acoustiques ou des formules numériques dont pas un de ceux qui ont fait l'art dans ses diverses déterminations n'a eu conscience. Je suis donc idéaliste autant qu'on peut l'être là où l'idée est tout ; mais je cesse de l'être là où elle ne peut être qu'erreur et déception.

Je crois, Monsieur, avoir répondu à toutes vos questions ; il ne me reste plus qu'à vous assurer de ma parfaite considération.

FÉTIS père.

THÉATRE-LYRIQUE.

LES AMOURS DU DIABLE.

Opéra féerie en quatre actes et neuf tableaux, paroles de M. DE SAINT-GEORGES, *musique de* M. ALBERT GRISAR.

(Première représentation le 11 mars 1853.)

Qui n'a vu le *Diable amoureux*, joué à l'Opéra pour la première fois il y a bientôt treize ans, et si souvent représenté depuis ? Ce n'était pas un opéra, mais un ballet, — un charmant ballet, — dont M. de Saint-Georges avait écrit le programme. Un diable femelle, — car il y a des diables des deux sexes; personne ne se permettait d'en douter aux siècles où l'on avait de la foi, et la jurisprudence ecclésiastique l'a établi par des centaines d'arrêts et d'exécutions capitales ; elle l'a prouvé par le fer et par le feu; — un diable femelle, mise par Béelzébuth aux ordres d'un jeune mauvais sujet de Bohême ou de Hongrie, le trouve aimable et beau. Elle en devient amoureuse. Où l'amour va-t-il se nicher ? Cachée sous des habits masculins, elle lui sert de page, lui rend sa fortune, qu'il a perdue au jeu, paie ses créanciers, — en fausse monnaie, cela va sans dire, — le soustrait à mille périls, sert avec un zèle infatigable toutes ses passions et tous ses caprices, et tourmente son sommeil par des apparitions séduisantes, dont le souvenir tournerait des têtes plus fortes que celle du seigneur Roderick.

Mais le seigneur Roderick n'est que légèrement troublé par ces hallucinations diaboliques, venues trop tard. Son cœur est défendu par une cuirasse impénétrable aux traits de Satan et de toutes les diablesses de l'enfer. Il aime, tout mauvais sujet qu'il est. Il aime une simple mortelle, et ce qui se voit plus rarement chez les grands seigneurs, la fille de sa nourrice, sa sœur de lait ! Voilà notre diablesse jalouse ! Elle essaie d'abord, à l'aide de son déguisement masculin, de séduire sa rivale. Mais Lilia est incorruptible. L'épreuve ne sert qu'à rendre l'estime de Roderick plus profonde et son amour plus vif. Un pirate turc vient encore ajouter à l'ardeur extrême de cette passion. Il enlève Lilia, pour la mettre en vente sur le marché de Tunis. Un tel danger, couru par une jeune et jolie fille, rendrait amoureux un homme qui jusque là n'aurait point songé à l'être, et Mlle la diablesse est une folle d'avoir permis cet enlèvement. A la vérité, elle dit quelque part qu'elle n'en est qu'à son premier amour, ce qui explique, et jusqu'à un certain point, excuse son inexpérience. Plus habile, elle emploierait toute son industrie à rapprocher Roderick de sa maîtresse, au lieu de l'en séparer. Au lieu de cela qu'imagine-t-elle ? De se substituer à la fiancée disparue, ne prévoyant pas qu'il lui sera impossible de pénétrer jusqu'à l'autel. Voilà, il faut l'avouer, une pauvre diablesse bien mal instruite. L'enfer, à ce qu'il paraît, est comme la France : on y a beaucoup à faire encore pour l'éducation primaire. Qu'arrive-t-il ? que la fausse Lilia est foudroyée à côté de Roderick, comme elle s'avance vers la porte du temple, et au moment où le prêtre étend le bras pour la bénir. C'est bien fait. Mais je ne puis m'expliquer pourquoi ce prêtre est costumé en pontife de Jupiter *Stator.*

Le diable étant immortel, personne ne s'étonnera de retrouver notre infernale héroïne sur le marché de Tunis. Roderick s'y est aussi rendu pour racheter sa maîtresse. Mais il a pour concurrent le grand-vizir, qui est plus riche que lui. Désespoir ! C'est alors que son ancien page se remontre à lui. — Je te la rendrai, maître ; mais à une seule condition : c'est que tu signeras l'engagement tracé en caractères de feu sur cette feuille de papier noir. Donner son âme pour sauver sa maîtresse, et la donner à trente jours d'échéance ! c'est un peu cher, et le diable est un terrible usurier. Mais il n'y a pas de temps à perdre ; le vieux vizir emmène déjà sa proie. Roderick signe donc, et bientôt on le revoit dans son pays, plein d'amour, et ne pensant plus à sa signature, ni au redoutable recors qui va se présenter dans une heure; car les trente jours se sont écoulés pendant son voyage, et il n'est pas encore marié ; il ne le sera qu'à minuit. Or, vous savez que minuit a toujours été l'heure du démon.

Le voici, en effet, entre sa fiancée, sa vraie fiancée, cette fois, habillée de blanc, et son amante diabolique habillée de noir. Infernale antithèse! Il résiste. Mais sa signature est dans la main du créancier.

Lilia jette les hauts cris, et déclare qu'elle suivra son bien-aimé jusqu'au fin fond des enfers. Qu'arrive-t-il alors ? Notre diablesse s'attendrit, à voir tant d'amour. Elle a pitié de ces cœurs si tendres et si désolés ; elle pleure pour la première fois depuis qu'elle existe, et, dans un transport sublime de générosité, elle brûle la signature qui lie Roderick à l'enfer. Le roi des enfers en dira tout ce qu'il voudra.

En effet, il n'est pas content, le roi de l'enfer ; mais il en sera pour ses frais de mauvaise humeur : sa sujette rebelle ayant fait un acte de charité, échappe naturellement à son pouvoir. Un ange vient la cher-

(1) Publié en 1842.

cher au fond de l'abîme et la conduit au ciel. C'est la moralité de cette fable :

Je vous le dis, en vérité,
Sauvez-vous par la charité.

Comme on le voit, M. de Saint-Georges n'a fait que traduire en prose et en vers les pirouettes et les ronds de jambes du grand Opéra. Mais, comme on est plus exigeant pour un opéra comique que pour un ballet, les gens qui ont le goût difficile lui ont reproché d'avoir eu recours à sa mémoire plus souvent qu'à son imagination, d'avoir emprunté à *Robert-le-Diable* la scène de l'invocation nocturne des diablesses, dans un cimetière dont les tombes s'ouvrent à la voix de Satan; au *Code noir*, celle de la vente aux enchères des esclaves; à *Robert-le-Diable* encore celle où Roderick joue sa fortune aux trois dés, la perd, se fâche après avoir perdu, et tire son épée contre celui qui a gagné. Mais M. de Saint-Georges répond que l'on prend son bien où l'on le trouve, et qu'après tout, M. Scribe ne se plaignant pas, personne n'a le droit de se plaindre.

Ce poëme n'est réellement qu'un prétexte à costumes, à décors, à changements à vue, à jeux de machines, à tous ces ingénieux tours de pass'-passe qui déficnt les yeux et simulent le surnaturel. Tout cela, effectivement, s'y trouve à profusion. Il y a dans *le Diable amoureux* une foule d'effets piquants, de tableaux charmants et variés. Il y a, en un mot, tous les éléments d'un succès de boulevart.

M. Grisar n'a point jugé à propos de mettre une ouverture en avant de sa répartition, et nous ne saurions l'en blâmer : le livre était assez gros pour se passer de préface. Quatre actes d'opéra, cela est long partout, à plus forte raison aux boulevarts. Il y a dans ces quatre actes assez de couplets, de romances, d'airs, de duos, de trios et de morceaux d'ensemble pour rassasier les oreilles les plus affamées. Le temps nous manque pour parler en détail de tous ces morceaux. Nous ne les avons d'ailleurs entendus qu'une fois, et ce n'est pas assez pour juger, en pleine connaissance de cause, un ouvrage de cette importance. Nous ne pouvons rendre compte que d'une première impression que le temps modifiera peut-être. Il n'y a pas de musicien qui ne comprenne et qui n'approuve ces réserves que nous faisons d'avance contre notre propre appréciation.

Cela dit, nous avouerons naïvement que cette nouvelle partition ne nous a point paru au nivean des précédents ouvrages de l'auteur; que nous n'y avons point trouvé l'abondance de motifs, la finesse de style, la force expressive, la verve, l'originalité que le public a si justement applaudie dans l'*Eau merveilleuse*, *Gilles ravisseur* et les *Porcherons* Peut-être le sérieux du sujet en est-il cause en partie. Ce qui est certain, c'est que les scènes comiques y sont, en général, mieux traitées que celles qui ont un aspect de grand opéra.

Tel est le duo du premier acte, chanté par deux amoureux de village qui ont peur du tonnerre, que cette peur rapproche, et à qui elle fait oublier, à l'un sa timidité, à l'autre la réserve d'une fille qui veut être couronnée rosière. Ce mélange alternatif de frayeur et d'audace est rendu avec bonheur, et surtout avec gaîté. Telle est encore la scène où Roderick, aux prises avec une coquette, lui fait dire la vérité sans qu'elle s'en doute, chaque fois qu'il tient dans sa main son chapeau, dont le page infernal a fait un talisman. Ces protestations de tendresses interrompues par des railleries, cet *andante* d'une expression outrée, coupé subitement par un *allegro* moqueur, tout cela est bien conçu et agréablement exécuté. Il est fâcheux seulement que le poëte ait un peu abusé de la situation, et le musicien de l'idée. La scène est évidemment trop longue. Ces sortes d'effets s'affaiblissent en se répétant. Mais le morceau où Béelzébuth répond à l'évocation de Roderick, bien que renfermant quelques détails heureux, n'a point paru suffisamment énergique. Satan chante sur la scène un air de basse, et un chœur de démons invisibles l'accompagne dans la coulisse : cela fait trop penser à un morceau sublime, qui est dans la mémoire de tout le monde, et contre lequel il était trop dangereux de lutter. Il ne faut pas réveiller certains souvenirs.

M. Grisar commet la même imprudence au début du troisième acte. Je ne la lui reproche qu'à moitié, puisque c'est M. de Saint-Georges qui l'a attiré dans ce piége; mais il aurait dû s'en défier. Satan, au milieu des tombeaux, évoquant les filles de l'enfer, les pierres sépulcrales se soulevant peu à peu, les fantômes sortant de terre, toute la fantasmagorie du troisième acte de *Robert*, accompagnée et décrite par la symphonie, quelle témérité musicale ! Elle n'a point réussi ; elle ne pouvait point réussir. Et il semble que M. Grisar en ait eu lui même la conscience, et que son imagination se soit pétrifiée devant le danger. Il n'a guère trouvé là que des réminiscences. Le début de ce morceau est une reproduction, *con variazioni*, d'un chœur de prêtres dans *la Semiramis* de Rossini. L'air de Satan commence comme la conspiration des catholiques dans le quatrième acte des *Huguenots*. Le tout manque de chaleur et de relief, quoiqu'il y ait çà et là des dispositions instrumentales habiles et ingénieuses.

L'auteur a été beaucoup plus heureux dans la scène du marché. Les enchères, il est vrai, sont assez pauvrement rendues. Mais ce tableau commence par un chœur d'un rhythme très-franc, très-gai, où le mot *Allah !* jeté comme à l'aventure sur les dernières phrases, produit un effet très-piquant. Ce chœur est suivi d'un air de ballet où, par intervalles, des timbres et des tambours de basque marquent la cadence. C'est une valse, ou plutôt un boléro dont la mélodie est pleine de grâce et d'élégance, et l'instrumentation charmante. L'air : *la Sultane Validé*, que chante peu après le page redevenu femme, pour tourner la tête au vieux visir, est coquettement écrit, et fait briller la cantatrice. Et tout finit par une marche excellente, dont l'allure ferme et décidée, la légèreté, la verve sont dignes de M. Grisar à ses meilleurs moments.

L'apparition du fantôme blanc qui vient réclamer sa proie ne lui a inspiré que des gammes chromatiques, exécutées *con sordini*, et modulant invariablement de la tonique à la quinte, et de la quinte à la tonique. Cela n'est pas très-riche d'invention et produit un assez maigre effet. Décidément le génie de l'auteur n'a rien d'infernal. Le trio qui suit est bien supérieur. La mélodie en est large et noble, et l'explosion de tendresse du démon amoureux : *Tu ne vois pas que je t'adore !* a inspiré au musicien une belle phrase, pleine d'énergie, de passion et de style. Le trio finit par un violent unisson, accompagné à grand bruit par l'orchestre. Le parterre applaudit toujours cet effet, quoiqu'il commence à devenir banal : nous préférons de beaucoup, pour notre part, un très-joli *andante* qui précède, qui se chante à demi-voix : l'harmonie en est très-agréable et la mélodie fort distinguée.

Voilà ce qui nous a le plus frappé dans l'œuvre nouvelle. Beaucoup d'autres morceaux nous ont paru faibles : n'en parlons pas. On y apercevra sans doute à la seconde représentation une partie au moins de ce qu'on n'y a point vu à la première.

Mme Colson et Mme Sophie Noël se font vivement applaudir dans cet ouvrage, et le public à leur égard ne fait rien de trop. Mlle Renaud, chargée du rôle de Lilia, a eu également sa part de succès, ainsi que M. Tallon, et M. Junca, chanteur chaleureux et énergique. M. Coulon, que l'Opéra-Comique a très-gracieusement prêté au Théâtre-Lyrique dans l'embarras, a une très-belle voix, dont les intonations ne sont pas encore suffisamment assurées. En général, tout le monde fait son devoir dans cet ouvrage ; le spectacle et la brillante mise en scène en garantissent le succès, auquel des critiques musicales n'ôteront rien.

G. HÉQUET.

AUDITIONS MUSICALES.

Mlles Charlotte de Malleville, Zelina Vautier et Marie Ducrest.

Avec le bouquet odorant et brillant dont la main de toute jolie bénéficiaire est armée en montant sur l'estrade des concerts, Mlle de Malleville porte toujours aussi un bouquet d'œuvres rétrospectives

épandant sur l'assemblée un parfum de musique classique qui plaît par la pureté du style, la précision et le *brio* de son exécution. Dire qu'aux œuvres de Mozart, de Beethoven et même de Rameau, dont elle a dit une délicieuse gavotte dans sa deuxième séance chez Pleyel, elle a joint la belle sonate de Weber pour piano et clarinette, qu'elle a jouée, ainsi que son collaborateur, M. Leroy, avec un profond sentiment du maître ; c'est constater cette vérité, que Mlle de Malleville est une pianiste d'un talent incontesté. Ajouter que parmi toutes ces fleurs artistiques elle a jeté une pensée d'elle, une romance sans paroles, mélodie simple et distinguée, c'est constater encore qu'au mérite de bien dire, Mlle de Malleville joint celui de penser et d'écrir agréablement.

Les bouquets n'ont pas fait défaut non plus à Mlle Zelina Vautier, virtuose de quinze ans, qui a donné un concert mardi 8 mars, dans la salle de l'ancien Diorama, dit palais Bonne-Nouvelle. Mlle Vautier, l'une des nombreuses disciples de M Stamaty, interprète fort bien aussi Mozart, Beethoven et Weber, et même Bach ou Haendel, sans préjudice des difficultés de la musique moderne qu'elle joue et dont elle semble se jouer. La grande fantaisie de Thalberg sur des motifs de *la Muette* et l'illustration du *Prophète* ou *les Patineurs*, de Liszt, lui ont offert l'occasion de montrer tout ce qu'on peut espérer d'elle lorsqu'elle saura unir la correction à la chaleur qui lui est naturelle ; quand elle posera le son d'une manière plus réfléchie ; quand elle aura acquis, ce qui ne peut manquer d'arriver bientôt, plus de fini dans le trait, de régularité dans le phrase et d'expression dans la mélodie, toutes choses qu'elle pourra posséder quand elle se possédera elle-même, car elle est douée d'un sentiment musical profond et vrai.

Mlle Marie Ducrest est une jeune cantatrice à la voix claire, argentine et distinguée, et qui chante sinon d'une voix *sfogata*, expansive, passionnée et dramatique, enfin, qui ne vous laisse en possession de vos moyens que pendant fort peu de temps quand on l'emploie à chanter du Verdi, mais d'un style pur, d'une méthode excellente que lui ont transmis sa mère et l'habile professeur Bordogni. Mlle Ducrest a dit elle-même, en cantatrice qui professerait fort bien le chant de concert et de société intime, un bel air de *la Donna del lago* et de fort jolies mélodies de salon, dans la brillante soirée musicale qu'elle a donnée lundi, 7 mars, dans la salle Pleyel.

Et maintenant, après ce tribut payé à la galanterie française et musicale qui nous a fait donner le pas aux virtuoses du beau sexe sur ceux de la moins belle partie du genre humain, nous dirons les faits et gestes des membres d'une foule de sociétés philanthropiques qui font dériver parfois la bienfaisance en mélomanie, ou plutôt en monomanie artistique. C'est une question sociale que nous traiterons plus tard, et dans laquelle il sera facile de prouver que les artistes sont sous le poids d'une oppression qui ne fait plus de chaque virtuose qu'un instrument de charité, malgré le bon sens du proverbe qui dit que charité bien ordonnée, etc.

Société des concerts des Jeunes Artistes.

Ce n'est pas le but des sociétés philanthropiques que nous blâmons, et surtout celui de la *Société des concerts des Jeunes Artistes*, car celui-là est utile et intéressant. Le deuxième concert donné le dimanche 6 mars, dans la salle Herz, s'il n'a pas réuni un nombreux auditoire, n'en a pas moins obtenu beaucoup de succès. L'ouverture du *Jeune Henri* a été dite par le jeune orchestre d'une manière chaleureuse et brillante, surtout par les instruments à vent.

Il y a bien des choses et bien des modulations dans une ouverture de M. Jonas, jeune compositeur d'avenir; mais son nstrumentation est vivace et riche, et l'on prétend, dans un certain monde musical, que c'est là l'essentiel maintenant.

Lotto, jeune Polonais de dix à onze ans, élève de M. Massart, le consciencieux professeur du Conservatoire, a joué une fantaisie pour le violon intitulée *Souvenirs d'Haydn* et *le Mouvement perpétuel* de Paganini, de manière à mettre en mouvement continuel les mains de tous ses auditeurs. Si nous parlions de l'exécution de la symphonie en *ré* majeur de Mozart, ce serait pour dire que les jeunes interprètes de ce chef-d'œuvre ne l'ont pas dit d'une manière irréprochable. Espérons qu'ils prendront leur revanche par une exécution de la symphonie en *sol* mineur, et qu'ils la diront en musiciens majeurs ou dignes d'être émancipés.

Association de bienfaisance allemande.

Cette Société, de bonne et solide philanthropie, a donné son concert annuel dans la salle du boulevart Bonne-Nouvelle. Le grand trio en *si* bémol de Beethoven a été parfaitement joué par MM. Hiller, Ries et Seligmann. Quantité de mélodies de Schubert, mais pas en assez grand nombre encore, d'après le plaisir qu'a paru y prendre l'auditoire, ont été dites par Mme Schrœder-Devrient. MM. Alkan, Hiller et Télefsen ont exécuté, dans le vrai style de l'auteur et du temps, un concerto de Bach ; puis un jeune violoniste allemand, M. Ries, a dit en virtuose digne de son nom éminemment musical, une *Rêverie* de Vieuxtemps ; Seligmann a brillé, comme il le fait toujours, dans un solo de violoncelle de sa composition; et puis enfin, Hiller, le pianiste masculin et le plus lion de la saison, a fort bien improvisé, comme il le fait souvent, sur deux motifs à lui donnés ; il les a très-ingénieusement réunis en un seul, en libre contrapuntiste qui n'est ni romantique, ni trop scolastique.

Institution des Jeunes Aveugles.

Il s'agit encore ici d'un établissement philanthropique, mais fondé, patronné par le gouvernement sous Louis XVI, en faveur des pauvres enfants privés du précieux organe de la vue. S'il ne sort pas des Homères et des Miltons de cette institution, il s'y forme d'excellents mathématiciens, d'habiles mécaniciens et de fort bons musiciens. MM. Montal, Moncouteau, Marius Gueit et Grosjean sont là pour le prouver. Le premier fait d'excellents pianos ; le second a écrit de simples et utiles traités d'harmonie; le troisième compose et joue on ne peut mieux du violoncelle et de l'orgue, et le quatrième est un clarinettiste de talent. M. Amic, compositeur et professeur de piano dans l'institution où il a été élevé, possède de plus une jolie voix de ténor et une bonne méthode de chant, quoiqu'il chante les dents un peu trop serrées; ila, de plus, beaucoup de timidité dont il devrait être affranchi puisque, ainsi que ses confrères, il ne voit pas le danger, si danger il y a, de paraître devant des assemblées qui ne veulent et ne peuvent être que bienveillantes pour les intéressantes virtuoses qui se produisent devant elles. A ces virtuoses s'en sont joints de voyants sous les noms aimés de Mlles Clauss et Vavasseur, plus, Charles Dancla, qui a provoqué d'unanimes applaudissements en exécutant sur le violon une charmante fantaisie de sa composition et un fort joli duo pour piano et violon dit par l'auteur et le jeune Van-Nuffel, qui fait honneur à la méthode de son père, excellent professeur, dont les cours sont très-suivis dans les salons du facteur Hesselbein.

Si l'orchestre, conduit par M. Roussel, maître de chapelle et chef d'orchestre de l'institution, n'a pas exécuté à première *vue* l'ouverture de la *Stratoniee*, de Méhul, celle de *la Fille du régiment*, de Donizetti, et la symphonie en *si* bémol, de Beethoven, ces œuvres n'en ont pas moins été dites avec ensemble, chaleur, et toutes les nuances qui dénotent dans les exécutants un profond sentiment musical, joint au plus vif amour de l'art.

Le produit de ce concert est destiné à payer le voyage d'un ancien élève de l'institution qui se rend au Brésil, où il va fonder un établissement pareil à celui dans lequel il a été élevé. Cet acte de bon souvenir et de bienfaisance de la part de ses condisciples et de M. le directeur ne lui sera manifesté qu'au moment de son départ.

Concert de M. Albert Sowinski.

Touriste musical, M. Sowinski, l'un de nos bons pianistes-compositeurs, a parcouru les départements du Midi dans l'intérêt de la décentralisation artistique, semant de ci, de là, les matinées et les soirées musicales dans lesquelles il faisait entendre de charmantes études pour

piano, des fantaisies, de la musique sacrée et parfois des morceaux d'art classiques de musique instrumentale des grands maîtres, ou de sa composition. Il accomplissait cette mission tant et si bien, qu'on finissait par l'oublier dans Paris, où l'on oublie tout, où personne, il faut bien se le persuader, n'est indispensable ou même nécessaire. Ce virtuose polonais a donc senti qu'il fallait remonter, pour obvier à cet inconvénient qui est le pire de tous pour les artistes, sur l'estrade de la publicité, qui est quelque fois celui de la célébrité. M. Sowinski s'est donc rappelé au souvenir de sa clientèle polonaise et française par un concert brillant et varié qu'il a donné dans la salle Herz jeudi dernier, 10 mars. Un excellent trio pour piano, violon et violoncelle, et de sa composition, a été dit par lui et MM. Lecieux et Lebouc. Continuant de se produire comme exécutant et compositeur, il a joué sa belle et bonne fantaisie sur *le Juif errant*, sa gracieuse mélodie intitulée *Ansiosa*, et sa *Sicilienne*, morceau caractéristique; puis un chœur de moissonneurs de sa composition a été exécuté par la Société chorale Galin-Paris-Chevé.

MM. Jules Lefort, Léon Lecieux, Lamazou et surtout notre charmante chanteuse de bagatelles musicales, qui est devenue une cantatrice sérieuse et brillante aussi, Mme Gaveaux-Sabatier, n'ont pas peu contribué à rendre ce concert un des plus agréables de la saison.

Concert de M. Henri Herz.

Le pianiste classique du genre léger, M. Henri Herz, au talent brillant, qu'il a naturalisé dans les deux monde, a prêché lui-même dans le temple musical qu'il a fait élever à l'art il y a à peu près vingt ans. Il ne s'agit point ici d'adresser des madrigaux louangeurs à Mme Laborde et à Roger, de l'Opéra, sur la manière dont ils ont chanté le duo du *Comte Ory*, qu'ils avaient dit quelques jours auparavant dans la même salle; il est inutile de chercher à prouver la hardiesse, le courage, l'audace de la *prima donna* de l'Académie impériale de musique, dans les variations de bravoure avec lesquelles, depuis si longtemps, toutes les plus célèbres cantatrices de l'Europe défigurent le charmant air varié du violoniste Rode; nous ne louerons pas non plus Vieuxtemps sur la manière adorable dont il a joué sa fantaisie-caprice : nous nous exposerions à tomber sur des redites; et le journaliste est le juif errant de la pensée, de la nouvelle: il faut qu'il marche toujours. Or, la chose nouvelle de la soirée était le bénéficiaire et sa musique : *la Violette*, d'abord, dont toutes les mères actuelles parlaient à leurs filles; et puis *la Tapada*; et puis, la première audition de la *Marche nationale*, exécutée par M. Henri Herz, et accompagnée par dix jeunes demoiselles et orchestre militaire.

Nous, rechercheur du moindre ouvrage de nos infatigables producteurs pianistes, il faut bien que nous disions que nous avons reconnu *la Tapada* et la *Marche nationale*, comme ayant déjà paru depuis quelque temps, et que l'auteur nous a fait entendre en arrivant de Mexico et de Lima. Seulement la *Marche nationale* portait alors le titre de la *Marche nationale mexicaine*. Le titre a été raccourci, et les accompagnements augmentés de dix pianos et de l'orchestre, dont le timbre se marie bien, au reste, avec celui du piano décimal.

La Tapada, *polka caractéristique* du Pérou, *pour piano, composée à Lima*, n'indique point, par son analogie avec le mot français, qu'il faut taper fort pour bien exécuter cette polka péruvienne. La *tapada* signifie la cachée. *Tapada*, dit M. Henri Herz, dans une sorte de petit avant-propos, est le terme sous lequel se désigne à Lima la femme revêtue du plus piquant costume du monde; — et il donne sur le titre de sa polka une Péruvienne lithographiée, sous le costume national. — Ce costume consiste en une jupe de soie qui prend admirablement la taille, un peu au-dessous des hanches, et un voile qui rentre dans la jupe et ne laisse de visible de la figure qu'un œil noir et flamboyant. Une écharpe de couleur éclatante tranche avec la couleur sombre du vêtement et le complète. Les Liméniennes avaient jadis l'habitude d'être continuellement déguisées de la sorte, toutes les fois qu'elles se montraient dans la rue. Aujourd'hui, la saya et le manto ne se voient qu'aux processions religieuses et aux courses de taureaux.

Au reste, le concert piquant et bien composé de M. Henri Herz avait attiré beaucoup et de beau monde. *La Marche nationale* a été *bissée*. La grande fantaisie pour piano, avec accompagnement d'orchestre sur *la Fille du régiment*, et qu'on avait entendue au dernier concert qu'il a donné, est un morceau bien fait et qui a produit beaucoup d'effet. Le bénéficiaire doit être content. Comme pianiste, nous pensons que M. Herz doit se produire plus souvent pour se retremper dans la manière moderne et passionnée, en tâchant d'unir cette qualité à la netteté, l'élégance et le *brio* de son jeu.

Concert de M. Johannès Weber et de Mlle Bontemps.

Le monde musical qui possède encore un Schubert (Camille) possède aussi un Weber avec le prénom de Johannès. Cet homonyme de l'auteur du *Freischutz*, est également, sans prendre ce mot dans sa rigoureuse exactitude, pianiste et compositeur; il a donné un concert dans la salle Sax avec Mlle Bontemps, qui est une cantatrice agréable. Les études pour le piano et les romances sans paroles comme celles avec paroles de M. Weber, ont fait plaisir, fort bien chantées, au reste, par Mlle Bontemps, qui peut donner son nom aux moments qu'on passe à l'écouter.

Henri BLANCHARD.

ÉPHÉMÉRIDES MUSICALES.

13 mars 1700. Naissance du célèbre flûtiste Michel Blavet, à Besançon.
14 — 1714. Naissance de Charles-Philippe-Emmanuel Bach (fils du grand J.-Séb. Bach), à Weimar. Il fut un des plus grands clavecinistes de son temps.
15 — 1842. Mort de Marie-Louis-Charles-Zénobie-Salvador Cherubini, directeur du Conservatoire de Paris. Ce célèbre et savant compositeur était né à Florence en 1760.
16 — 1734. Mort du Saxon André Silbermann, qui avait construit à Strasbourg trente excellentes orgues, dont celui de la cathédrale.
17 — 1843. Première représentation de *Charles VI*, d'Halévy, à l'Opéra de Paris.
18 — 1781. Naissance d'Auguste-Georges Vogt, à Strasbourg. Ce hautboïste célèbre fut élève de Salantin et maître de Brod et de Veroust, au Conservatoire de Paris.
19 — 1745. Naissance de Nicolas Séjan, à Paris. Il est le seul organiste de talent que la France ait produit dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle. (Mort le 16 mars 1819.)

Théodore PARMENTIER.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Académie impériale de musique, *Moïse*, qui, après une assez longue interruption, a repris vendredi sa place au répertoire. Le chef-d'œuvre a toujours pour interprètes Obin, Gueymard, Morelli, Mmes Laborde, Poinsot et Duez. L'admirable finale du troisième acte, exécuté avec un rare ensemble, n'avait jamais produit plus d'effet.

*** *Les Huguenots* composaient le spectacle de lundi. Roger et Mlle Poinsot ont été rappelés après le quatrième acte.

*** Mercredi, *le Juif errant*, chanté par Roger, Massol, Mmes Tedesco et La Grua, s'est montré devant une belle et nombreuse assemblée.

*** *La Tonelli*, c'est le titre de l'ouvrage nouveau qui doit bientôt être joué à l'Opéra-Comique, et dont les auteurs sont MM. Sauvage et Ambroise Thomas.

*** On a repris cette semaine *le Farfadet*, et la charmante partition d'Adolphe Adam est rentrée en possession de sa vogue populaire.

*** Hier samedi, le Théâtre-Italien a repris *Semiramide* pour les débuts de Mme Biscottini, dans le rôle d'Arsace.

*** A Florence, *le Prophète* en est à sa vingt-sixième représentation. Le ténor français, Octave, s'est glorieusement associé au succès du chef-d'œuvre. Nous parlions dernièrement des nombreux rappels dont la Sanchioli est chaque fois l'objet; nous devons ajouter qu'elle les partage toujours avec Octave, que la romance chantée par lui est toujours bissée, et que souvent on le rappelle après le second acte, comme après le *Brindisi* du cinquième, qui, avec le trio en *mi* mineur du même acte, enlève toujours les applaudissements. Le 5 de ce mois, Octave a chanté

chez le grand-duc, entre autres la romance, morceau des *Huguenots* qui lui avait été demandée.

*** *Robert-le-Diable* a dû faire son apparition mardi dernier, sur le théâtre royal de Madrid.

*** *Le Prophète* a dû être représenté pour la première fois à Saint-Pétersbourg le 5 de ce mois sous ce titre ; *le Siége de Gand*, ou *les Espagnols en Flandre*. L'ouvrage est réduit en quatre actes, et voici les noms des principaux personnages : Jean d'Hembise (Mario), Pierre Dathenus (Tagliafico), Ruyove (Stecchi Bottardi), Does (Polonini), le comte de Vaux, général espagnol (de Bassini). Fidès et Berthe sont restées et ont pour interprètes Mmes Viardot et Maray. La première représentation du chef-d'œuvre était au bénéfice de Mario.

*** Jeudi soir, il y a eu concert aux Tuileries sous la direction de M. Auber. Plusieurs artistes du théâtre impérial de l'Opéra-Comique, et notamment Mlle Félix Miolan, se sont fait entendre. M. Alexis de Garaudé tenait le piano comme accompagnateur.

*** Voici le montant des recettes des différents théâtres de Paris pendant le mois de janvier :

Théâtres impériaux subventionnés	573,714 f.	48 c.
Théâtres secondaires	804,322	28
Concerts, cafés-concerts et bals	199,633	58
Curiosités diverses	24,013	30
Total	1,401,682	34

*** Mlle Ida Bertrand, dont nous avons annoncé l'engagement au théâtre de Vienne, a débuté le 2 de ce mois dans *Sémiramide*, par le rôle d'Arsace, et son succès ne pouvait être plus éclatant. Interrompue par des bravos presque à chaque phrase, elle a été rappelée après tous ses morceaux. L'adagio et le duo du second acte ont obtenu un *bis* d'enthousiasme.

*** Ferdinand Hiller nous a quittés pour quelques semaines. Il se rend à Cologne pour y diriger quelques concerts et passer l'examen des élèves du Conservatoire de cette ville.

*** Teresa Milanollo a donné le 27 du mois dernier son concert d'adieu sur le Théâtre-Royal de Berlin. La jeune virtuose n'a pas moins excité d'enthousiasme que dans tous ses concerts précédents.

*** Le deuxième concert d'Emile Prudent aura lieu mardi prochain, 15 mars, salle Herz. Roger, de l'Opéra; Mlle Wertheimber, de l'Opéra-Comique, et un orchestre d'élite dirigé par M. Tilmant, prêteront leur concours au célèbre pianiste. Emile Prudent exécutera son concerto-symphonie en *si* bémol, et rejouera *la Danse des fées* et *les Bois*, bissés au Théâtre-Italien. Voici d'ailleurs le programme de cette magnifique soirée : 1° ouverture de *la Flûte enchantée*, de Mozart ; 2° concerto-symphonie en *si* bémol, composé et exécuté par Emile Prudent; 3° arioso du *Prophète*, de Meyerbeer, chanté par Mlle Wertheimber; 4° caprice sur *la Sonnambula* (piano seul) et *la Danse des Fées* (piano et orchestre), composés et exécutés par Emile Prudent ; 5° *Rosemonde*, mélodie de Schubert, chantée par Mlle Wertheimber; 6° air de *Grâce* de *Robert* et Villanelle (piano seul), composés et exécutés par Emile Prudent; 7° air de *Joseph en Egypte*, de Méhul, chanté par Roger; 8° *les Bois*, chasse (piano et orchestre), composée et exécutée par Emile Prudent; 9° ouverture de *Prométhée*, de Beethoven.

*** Voici le programme du concert que donnera, demain lundi, 14 mars, dans la salle Herz, rue de la Victoire, Mlle Graever, l'éminente pianiste : — 1. *Les Patineurs de Liszt*, exécutée par Mlle Graever. — Duetto de l'*Italiana in Algieri*, de Rossini, chanté par MM. Calzolari et Belletti. — 3. Air chanté par Mlle Favel. — 4. Romance de Rossini, chantée par M. Calzolari. — 5. *Le Chamelier*, de Godefroid ; *la Sicilienne*, de Ravina, exécutés par Mlle Graever. — 6. Tarentelle, de Rossini, chantée par M. Belletti. — 7. Duo pour deux violons, de Dancla, exécuté par Mlles Ferni. — Deuxième partie. — 1. Cavatine du *Barbier*, de Rossini, chantée par M. Arnaud. — 2. Variations sur l'opéra *Pierre le Grand*, de Vaccay, chanté par Mlle Beltramelli. — 3. Fragment de la sonate en *mi* bémol et presto, de Beethoven, exécuté par Mlle Graever. — 4. Chansonnette napolitaine, par Amand. — 5. Polonaise, de Marmontel, et le *Chant national* des Croates, de Blumenthal, par Mlle Graever.

*** Une matinée musicale d'un genre tout nouveau aura lieu vers la fin du mois dans la salle Herz. Les principaux artistes de nos théâtres lyriques (on cite MM. Arban, Bruno, Minart, Romedène, Trien, Printz, Rome, Schlottmann, Nicole, etc.), sous la direction de M. Mohr, exécuteront plusieurs morceaux composés sur des données nouvelles et pour les instruments doux de Sax. C'est là un événement musical qui fera sensation dans le monde artistique, et ce sera, en outre, la confirmation des succès éclatants obtenus par une organisation adoptée, comme chacun le sait, pour la musique du régiment des guides impériaux. Nous publierons le programme du concert.

*** Mlle Rosa Kastner, qui a fait si grand plaisir à son premier concert, en donnera un second le 6 avril dans la salle Herz. La jeune pianiste exécutera plusieurs nouveaux morceaux.

*** Le concert annuel du jeune violoniste Léon Reynier, qui devait avoir lieu le 16 mars, est remis, pour cause d'indisposition, au 9 avril, à 8 heures du soir, salle Herz.

*** Une matinée des plus attrayantes aura lieu le 28 mars, à 2 heures, dans la salle Herz, au profit des jeunes filles incurables, avec le concours de MM. Roger, Morelli et de Mme Tedesco, pour la partie vocale, de MM. Offenbach, Godefroid, pour la partie instrumentale. A tous ces artistes, il faudra sans doute en joindre un autre qui désire encore garder l'incognito.

*** *La Jeunesse de Lully*, opéra comique en un acte, de Mlle Péan de la Rochejagu, a été représentée samedi dernier à la Salle-Lyrique, rue de la Tour-d'Auvergne. La partition a reçu le meilleur accueil ; on a remarqué surtout un duo et un trio dont la mélodie est heureuse et la facture excellente.

*** Cabel, l'habile baryton du Théâtre-Lyrique, est de retour à Paris après une série de brillantes représentations données à Lyon. Entre autres ouvrages qui lui ont valu le plus favorable accueil dans cette ville, tels que *la Favorite*, *Raymond*, *le Val d'Andorre*, il a créé avec un rare talent le rôle du roi de l'opéra *Si j'étais roi!* mis en scène par ses soins. Cabel a choisi, pour sa rentrée au Théâtre-Lyrique, le rôle du *Maître de chapelle*, qu'il chante supérieurement et dans lequel il a obtenu un très-grand succès.

*** Le troisième concert de Sivori aura lieu lundi, 21 mars, dans la salle Herz. Le célèbre violoniste jouera *la Clochette*, les variations sur *nel cor più non mi sento*, de Paganini, *la Mélancolie*, de Prume, et un trio avec piano et violoncelle, de Richard Mulder. On entendra encore dans ce concert Mmes Bertini, Steiner-Beaucé ; MM. Mulder, Fumagalli, Séligman et Thierry.

*** M. Beaulieu, l'excellent musicien-compositeur, que l'Académie des beaux-arts a récemment choisi pour l'un de ses correspondants, vient de publier une brochure intitulée : *Du rhythme, des effets qu'il produit et de leurs causes*. Nous rendrons compte de cet ouvrage, auquel le nom de son auteur peut tenir lieu de recommandation.

*** M. Stamaty donnera, le mercredi 30 mars, chez Pleyel, un concert dans lequel il fera entendre plusieurs ouvrages nouveaux de sa composition.

*** M. Dufau, l'excellent flûtiste, que nous avons eu l'occasion d'entendre dans différentes soirées artistiques où il a obtenu les suffrages les plus flatteurs, se propose de jouer incessamment dans quelques concerts.

*** Une solennité musicale aura lieu mercredi, 6 avril, dans l'église Saint-Roch, à 11 heures précises. La messe de *Requiem* (op. 70) d'Alexis de Garaudé y sera chantée à sa mémoire pour le service de bout de l'an. Les artistes qui exécuteront cette messe à trois voix, *soli*, *chœur et grand orchestre*, seront au nombre de 100.

*** La science, et aussi l'art musical, viennent de faire une perte immense en la personne de M. Orfila, doyen de la faculté de médecine.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Liége*, 1er mars. — Les répétitions du *Prophète* sont poussées avec activité. On fixe la première représentation à mercredi prochain. La direction a pris à cœur l'importance de sa mission; elle n'a reculé devant aucun sacrifice pour que le chef-d'œuvre de Meyerbeer fût monté dignement. Un nouveau ténor, M. Roy, est engagé; le personnel des chœurs est considérablement augmenté; on prépare de brillants costumes; quatre décors nouveaux sont confiés au pinceau de l'habile artiste, M. Philastre.

*** *Munich*. La reprise de *Gustave*, ou *le Bal masqué*, d'Auber, avec une mise en scène magnifique, a fait salle comble. Le cortége des masques au 5e acte surpasse en richesse tout ce que nous avons vu jusqu'ici dans ce genre à notre théâtre.

*** *Saint-Pétersbourg*, 3 mars. — La saison de notre théâtre italien fini le 25 mars. Une indisposition de Mario a retardé jusqu'à présent la représentation du chef d'œuvre de Meyerbeer, *le Prophète*. Cependant les répétitions suivent leurs cours, et l'on attend, pour le 5 mars, la première représentation. Le rôle de Fidès est dans les mains de Mme Viardot. L'éminente artiste est comblée ici de plus d'hommages que jamais nul artiste n'en avait reçu. Pendant la représentation à son bénéfice (*la Sonnambula*, donnée le 21 février), l'empereur est descendu sur la scène, à la fin du second acte, pour la féliciter de son succès ; puis, il lui a offert son bras, et l'a conduite dans la loge impériale pour la présenter à l'impératrice et aux grandes-duchesses. Quant au public, il a témoigné un tel enthousiasme, qu'il a rappelé plus de vingt fois la grande cantatrice. A cette occasion, Mme Viardot a reçu de l'empereur un présent magnifique. Elle avait chanté cinq fois la Rosine du *Barbier de Séville*, intercalant dans la scène du piano des airs espagnols, français et russes (entre autres, *le Solavey*, le Rossignol), qui étaient toujours accueillis par des applaudissements frénétiques. L'*Otello*, de Rossini, a eu quatre représentations, et *la Cenerentola*, deux. Ce dernier opéra avait été demandé par l'impératrice le jour même où *le Barbier* était annoncé, et presque à l'heure du spectacle. Mme Viardot a osé chanter, immédiatement et sans répétition, le rôle principal, qu'elle n'avait pas joué depuis huit ans ; son succès a été égal à son audace. — Le virtuose Léonard et sa charmante femme, Antonia de Mendi, viennent d'arriver pour continuer la série de leurs concerts.

*** *Moscou*. — On attend toute une foule d'artistes. Déjà se trouvent ici : MM. Thomas, de Londres; Nagel, de Stockholm ; les sœurs Pagoyeff, etc. Parmi les violonistes que nous verrons arriver incessamment, nous citons : Sivori, Léonard, Bazzini, Kontski, Teresa Milanollo, la petite Serato. Parmi les pianistes : Prudent, Mortier de Fontaine et Mlle Clauss. Puis, nous aurons Mme Viardot, Lablache, Ronconi, Mme Parishs-Alvars, harpiste, et Balfe.

*** *Cracovie*. — Le 1er février, l'opéra allemand a fait son ouverture. Le gouvernement autrichien vient de lui accorder une subvention assez considérable.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

20e Année. | No 12. | 20 mars 1853.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève. ET POUR TOUTE LA SUISSE. Chez M. Ed. de la Flèchière, 103, rue du Terraillet.
Bruxelles. Petrie Tomson, 15, rue des Dominicains.
Londres. S'adresser à M. Davison (Wessel et Cie), 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Maison Brandus, perspective Neyski.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — *Le Prophète* à Saint-Pétersbourg. — Second concert donné par Emile Prudent dans la salle Herz.—Auditions musicales, Mlle Graever, MM. Henri Lerwyn, Félix Godefroid, etc., par **Henri Blanchard.** — Correspondance, Berlin, Liége. — Ephémérides. — Nouvelles et annonces.

LE PROPHÈTE

A SAINT-PÉTERSBOURG.

8 mars.

Comme nous l'avions annoncé, la première représentation du chef-d'œuvre a eu lieu le 5 mars, et la seconde le surlendemain 7. Les lettres qui nous arrivent nous apportent la nouvelle d'un grand et magnifique succès. Toute la cour assistait à ces deux représentations, et LL. MM. II. ont à plusieurs reprises donné le signal des applaudissements. Le premier jour, Mario était souffrant, mais le second il a pris une complète revanche et produit l'impression la plus vive. Jamais sa voix n'avait paru plus suave ni plus fraîche : aussi a-t-il excité des transports et soulevé des tonnerres de bravos, notamment dans les couplets de la scène finale : *Versez, que tout respire.* Quant à Mme Viardot, elle a été ce qu'elle est toujours, sublime de sentiment, d'expression dramatique et cantatrice admirable. Jamais, non plus, sa voix n'avait possédé plus de puissance unie à plus d'agilité, de variété dans les nuances. C'est le génie du chant parvenu à toute sa plénitude et toute sa force. Mme Viardot et Mario ont été rappelés huit ou dix fois pour le moins après le spectacle.

La direction des théâtres impériaux a fait de grands frais pour les décors et la mise en scène du *Prophète.* Cependant, ne faut-il pas que la musique de Meyerbeer soit douée d'une puissance bien extraordinaire pour que son prestige s'exerce partout où on l'entend, malgré les traductions, les transformations de toute sorte, et malgré les coupures? Ici, par exemple, au premier acte, la scène quatrième, celle de l'entrée des Anabaptistes est supprimée, de même que leur rentrée, au moment où ils viennent encourager le peuple à la destruction du château d'Oberthal. Dans le troisième acte, on a retranché la scène première, et, dans la sixième, tout le commencement du trio jusqu'à : *Pour prendre Munster l'invincible* ; on a encore élagué les scènes dixième et onzième. Dans le cinquième acte, on a fait main basse sur la cinquième et la sixième, pour passer tout de suite au changement de décor, représentant la grande salle du palais de Munster. En voyant le ballet des patineurs, qui aurait pu se douter qu'on était dans un pays où on se livre forcément à cet exercice pendant sept mois de l'année? Les danseurs et les danseuses tombaient à qui mieux mieux.

Toutefois, le succès a été immense, et l'on ne saurait trop regretter que *le Prophète* ne puisse plus être représenté que deux fois avant le carême : après quoi tout, sera remis à l'hiver prochain.

Rien n'est encore décidé pour les réengagements d'artistes. Mario se fait beaucoup prier ; Tamberlik veut imposer des conditions fort dures. Peu de jours avant la représentation du chef-d'œuvre de Meyerbeer, on avait joué à la cour *la Figlia del Reggimento,* pour les débuts de Mlle Marie Lablache, très-belle personne, qui a beaucoup plu à la famille impériale. De magnifiques cadeaux ont été faits aux artistes, à l'occasion de cette représentation : Mlle Lablache a reçu une broche en diamants de 3,000 fr.; Lablache, une bague solitaire de 2,000 fr.; Mario, une bague pareille de même valeur ; Mlle de Méric, une broche de 1,500 fr. et Tagliafico, une bague de 750 fr.

Le même jour, Mme Viardot chantait la Desdemona, d'*Otello,* au théâtre, et y faisait fureur, surtout dans le troisième acte. Tamberlik se surpassait dans le duo du second acte avec Debassini, et y donnait deux fois (on l'a fait répéter) l'*ut* dièse de poitrine avec une vigueur sans égale et un éclat étourdissant. Voilà des artistes que le Théâtre-Italien de Paris devrait chercher à conquérir, s'il veut vivre ; mais il faudrait risquer le tout pour le tout, car on ne les aurait pas à bon marché.

S. P.

SECOND CONCERT DONNÉ PAR ÉMILE PRUDENT

DANS LA SALLE HERZ.

Ce concert a été remarquablement beau et complet ; rien de médiocre ou d'inférieur n'en déparait le programme. Un excellent orchestre conduit par Tilmant, Roger et Mlle Wertheimber pour la partie vocale, Emile Prudent pour tout le reste, voilà quels en étaient les éléments. Le bénéficiaire avait eu raison de choisir cette fois la salle Herz, la meilleure de toutes après celle du Conservatoire, la plus favorable à ce que la sonorité du piano conserve toujours d'intime et de confidentiel, même sous les mains les plus puissantes. Il avait mieux fait encore de rattacher à la guirlande de ses charmantes compositions pastorales et autres un morceau à proportions plus larges, le concerto-symphonie, qu'il n'avait pas joué à Paris depuis longtemps, et que tout le monde, à commencer par nous, était curieux de réentendre.

Après l'ouverture de la *Flûte enchantée,* supérieurement exécutée par l'orchestre, Emile Prudent est entré en lice avec ce concerto non moins original de coupe que de style, et dont l'effet va *crescendo* depuis la première note jusqu'à la dernière. Le premier morceau, si simple, si élégant, si noble dans son allure, n'est en quelque sorte qu'une in-

troduction à l'adagio religieux et pompeux, auquel il se lie sans intervalle ; et puis, après un temps d'arrêt, vient le rondo, dont l'idée principale est certainement l'une des inspirations les plus heureuses, pour la hardiesse et l'imprévu de la forme, pour la richesse des développements, qui soient sorties de l'imagination d'un grand pianiste. Ce délicieux rondo ou scherzo n'a jamais manqué son effet : il enlève et séduit les salles entières, qui éclatent en bravos et rappellent l'auteur et l'exécutant en une seule et même personne, comme un seul et même auditeur.

Tout récemment nous avons assez dit ce que nous pensions des dernières compositions d'Emile Prudent, pour n'être pas obligé de revenir sur leur mérite. A trois reprises il a reparu sur la scène, d'abord pour exécuter le caprice sur *la Sonnambula* et *la Danse des Fées*; ensuite l'air de *Grâce*, de *Robert-le-Diable*, suivi de *la Villanelle*; et, enfin, *les Bois*. De tous ces morceaux, un seul, *la Villanelle*, n'avait pas encore été joué publiquement à Paris. C'est, à notre avis, le plus délicat, le plus intime : il a quelque chose de printanier, de virginal, et Prudent se garde bien d'en altérer par son exécution la grâce exquise. On sent qu'il a l'habitude de le jouer pour lui et pour ses amis (comme Mozart prétendait avoir composé son *Don Juan*); nous serions donc peu surpris que cette fraîche et pure bucolique, jouée par le piano seul, n'ait pas été unanimement portée à toute sa valeur. Mais, en revanche, *la Danse des Fées*, accompagnée par l'orchestre, a soulevé l'enthousiasme : on l'a redemandée avec transport, et Prudent l'a rejouée avec plus de verve et de féerie que jamais. *Les Bois* ont obtenu le même succès, le même honneur. C'était le bouquet du feu d'artifice, ou plutôt le couronnement d'une des plus brillantes soirées données en cette saison par la musique et par le piano, dont Emile Prudent représente si dignement le génie et soutient la gloire.

Nous avons dit que Roger et Mlle Wertheimber représentaient le chant. Mlle Wertheimber a dit, pour sa part, deux morceaux, l'*arioso* de Fidès, au cinquième acte du *Prophète*, et *la Rosemonde* de Schubert. Dans le premier morceau surtout, la jeune cantatrice nous a donné un spécimen de cette voix belle et puissante, dont jusqu'ici le théâtre a profité trop peu. Il est vrai que l'Opéra-Comique ne saurait jouer des ouvrages comme *le Prophète*, mais Mlle Wertheimber est capable de chanter des rôles de plus d'un genre, témoin le Pygmalion de *Galathée*. Roger, qui chante tout et si bien, qui peut-être était là pour enseigner à Mlle Wertheimber *le chemin de Bysance*, a dit l'air de *Joseph* avec un talent et un succès qui ne se doivent rien l'un à l'autre. Le tout s'est terminé par l'ouverture du *Prométhée*, si admirable, mais si courte. Beethoven a eu le dernier mot de la soirée, et c'était son droit. Notre dernier mot, à nous, c'est qu'un concert ainsi composé, nous semble une oasis, non pas dans le désert, mais dans la foule compacte et innombrable des concerts qui nous envahit et nous submerge de tous côtés.

P. S.

AUDITIONS MUSICALES.

Concert de Mlle Graever.

Mlle Graever n'est point une de ces pianistes lancées sur le *railway* de l'Europe musicale et qui la sillonnent en tous sens. Mlle Graever est une artiste qui choisit ses modèles, sa musique, qui semble même se donner le plaisir de choisir ses auditeurs, tant ceux qui sont venus nombreux au concert qu'elle a donné lundi passé dans la salle Herz, avaient l'air distingué et connaisseur. Il est vrai qu'elle s'est fait seconder dans sa manifestation musicale par des virtuoses aimés du public : Belletti, qui a délicieusement chanté la *Tarentelle* de Rossini, et dit avec Mlle Beltramelli le duo d'*Il Barbiere*, puis une *tortorella* napolitaine, composée et fort bien chantée par *il signor* Arnaud ; Mme Taccani-Tasca, qui a fait applaudir sa voix facile et brillante dans la cavatine de *la Sonnambula*, et les variations sur le thème de Rode; et enfin, les demoiselles Ferni et leur charmant *soli*. Pour en revenir à la bénéficiaire, après s'être familiarisée en son pays avec le mécanisme qu'on peut acquérir partout, elle est venue apprendre l'art difficile, pour tous les pianistes, de se faire écouter sur le piano dans la capitale du vrai goût artistique, l'art de se mettre en communication avec son auditoire, en donnant à chacun de ces morceaux le volume de son qu'il demande, l'art de phraser, de nuancer, de prendre des temps, l'art de cacher le mécanisme enfin par l'aisance de la tenue et du geste au besoin, sans qu'il soit affecté, et du regard, qui doit marquer qu'on s'échauffe, qu'on s'anime, qu'on est inspiré... ne le fût-on même pas. Mlle Graever l'est véritablement : aussi elle est sympathique à son public. Dans *les Patineurs* (illustrations du *Prophète*), le morceau favori à la mode dans tous les concerts, Mlle Graever s'est montrée pianiste, harmoniste et mélodiste tout à la fois. Pour contenter tous les goûts, toutes les exigences, elle a doigté les glissades avec une rare précision et les a faites aussi du dos des doigts. Après ces brillantes excentricités modernes, elle a dit deux fragments d'une sonate de Beethoven en *mi* bémol, œuvre 33, avec un délicieux sentiment classique et musical; puis une polonaise de M. Marmontel, d'une grande difficulté d'exécution, dont la bénéficiaire n'avait pas l'air de se douter, après avoir joué d'une façon charmante *le Chamelier* de Godefroid et une *Sicilienne* de Ravina, par lesquels Mlle Graever avait ouvert son concert, et qu'elle a terminé d'une manière énergique, originale et brillante par le *Chant national des Croates*, un des plus jolis morceaux de Blumenthal.

Concert à grand orchestre donné par M. Henry Herwyn.

Au milieu des étincelles mélodiques et harmoniques que fait scintiller autour de nous le choc de tant de concerts, de virtuoses, on aime à lire, entendre prononcer un nom nouveau qui vous promet d'autres impressions que les effets stéréotypés de l'artiste déjà célèbre, insatiable de cette qualification, et qui veut qu'on la varie, qu'on la tourne et retourne à l'infini, comme lui-même varie et tourmente un thème sur son instrument.

M. Henry Herwyn est un jeune homme blond, d'un nom, comme on voit, flamand, belge, hollandais ou anglais; il joue fort bien du violon et compose pour son instrument des morceaux d'une rétrospectivité originale qui provoquent tout à la fois le sourire et la rêverie. Sa grande fantaisie, intitulée *Souvenirs d'autrefois*, est une mise en scène imitative des vieux airs idylliens avec lesquels nous avons tous été bercés : *Que ne suis-je la fougère! Il pleut, il pleut, bergère*, charmante romance champêtre dont le malheureux Fabre d'Eglantine avait soupiré les paroles avant de se faire acteur du grand drame politique dans lequel il trouva la mort en 1794. M. Herwyn a bien mis en action l'orage et la pluie et le tonnerre qui font adresser ce conseil à la jeune bergère : *Presse tes blancs moutons*, ces charmants petits moutons qui rappellent ceux de Mme Deshoulière. Il y a de la poésie et de la musique dans la grande fantaisie du jeune compositeur violoniste. Si, comme un jeune et grand virtuose allemand que nous avons entendu dans Paris il y a trois ans, Joachim, violon solo de la cour de Weimar, M. Herwyn penche un peu trop souvent la tête du côté gauche sur la table d'harmonie, c'est que sans doute il est comme son auditoire, il aime à écouter les sons impressionnables qu'il tire de son instrument. Cependant nous lui conseillons de renoncer à cet air penché qui n'est pas en harmonie avec la bonne tenue et l'élégance qui ont toujours distingué les violonistes de la belle école française.

M. Herwyn a joué une autre fantaisie sur les plus jolis thèmes de *la Favorite*, parfaitement arrangés par lui. Quoiqu'il fasse le trait d'une manière brillante, ainsi que la double corde ; qu'il attaque audacieusement les sons harmoniques et les réussisse bien, c'est surtout dans le champ de la mélodie qu'il se met à l'aise ; il chante avec infiniment de grâce et de douceur. Mais c'est surtout par l'élément comique qu'il se distingue : ainsi ses variations burlesques en souvenir de Paganini, sur la chanson bouffonne de *Marlborough qui s'en va-t-en guerre*, font un digne pendant au fameux *Carnaval de Venise*, comme à celui

de *Cuba*, par Sivori. Sa seule manière de dire la phrase finale de cet air populaire de *Malbrouk*, comme on l'écrit et comme on le prononce vulgairement, dénote en M. Herwyn le sentiment mélodique du temps passé, l'aptitude à saisir tous les styles et surtout l'individualité, chose rare parmi nos jeunes artistes.

Ce concert a été, on peut dire, orné, embelli des talents de Delsarte, de Louis Lacombe et de Mlle Will, jeune et belle cantatrice allemande, qui n'a chanté qu'en français. Delsarte a dit admirablement, comme toujours, le songe de l'*Iphigénie* de Gluck ; Lacombe, le *Concert-Stuck* de Weber, à grand orchestre, et différents morceaux de salon ou de concerts, de ce style, de ce jeu énergique et fin, de cette sonorité brillante et douce tout à la fois, qui en font un de nos meilleurs pianistes.

Si Mlle Will a donné de jolies fleurs de mélodie à son auditoire, il le lui a bien rendu en jetant à cette jeune muse de la Germanie un peu beaucoup de fleurs réelles en forme de bouquets qu'elle semblait d'abord avoir dédaignés, dans l'ignorance où elle était sans doute qu'il faut toujours être enchanté de cette galanterie fleurie, amicale et convenue entre le virtuose et ses admirateurs.

L'ignorance naïve de ces choses donnait à Mlle Will un charmant embarras que quelques rires ironiques contribuaient à augmenter dans la cantatrice *future*, et qui, par conséquent, a de l'avenir.

Première soirée musicale de Félix Godefroid.

Encore la bonne fortune d'une exhibition musicale qui ne ressemble pas à tous les concerts. Indépendamment du bénéficiaire, le harpiste-lion de l'Europe musicale, nous avons entendu dans cette brillante soirée Mme Gaveaux-Sabatier et Roger, de l'Opéra, dans le charmant duo du Comte Ory et de son page ; Godefroid, dans sa *grande fantaisie sur des motifs de Robert-le-Diable*, qui offre tant de motifs d'applaudir l'habile arrangeur ; Mlle Joséphine Martin, la fine pianiste, qui ne se contente plus d'un jeu net, brillant, d'une précision mathématique, et qui cherche, et qui parvient à émouvoir ses auditeurs, en leur disant, en leur chantant de ses dix doigts *les Pleurs*, charmant morceau de piano écrit par Godefroid. Mais ce qui a fait exception, ainsi que nous l'avons dit plus haut, dans cette séance musicale, c'est un morceau complexe, dans lequel sont entrés *la Mélancolie*, *le Rêve* et *la Danse des sylphes*, idéalités musicales toutes pleines de mélodies et d'harmonies pour la harpe, dont l'auteur a fait un petit drame fantastique, illustré de strophes, de romances, d'airs, par le poëte Méry, le tout dit, chanté par Roger, de l'Opéra, avec l'expression dramatique, le sens poétique qui le distingue. Il y a quelque chose d'ossianique et de vaporeusement enchanteur dans ce drame musical, que le compositeur fera bien de nous redire dans les soirées suivantes promises par lui et qui n'auront pas moins de succès que celle-ci, qu'il a donnée chez Herz, samedi 12 mars.

Quatrième séance de musique de chambre par MM. Alard Franchomme, Alkan, Casimir Ney, Adolphe Blanc et Delcdicque.

La quatrième séance de musique de chambre donnée par MM. Alard, Alkan, Franchomme, etc., a eu lieu dimanche, 13, dans la salle Pleyel. Le contingent musical ne s'est composé que de quatre œuvres qui donnent l'effectif de seize morceaux : premier *allegro*, *scherzo*, *adagio et final* à chacun de ces œuvres : trio pour piano, violon et violoncelle, par Weber ; neuvième quatuor en *fa*, de Mozart ; une sonate en *ut* mineur pour piano et violon, par Beethoven ; enfin un quintette en *mi* bémol pour deux violons, deux altos et basse, par le même ; et tout cela dit, chanté, joué en se jouant comme un seul virtuose sûr de charmer son auditoire.

Mlle Adrienne Picard. — MM. Lagarin et Gouffé.

Si cela continue, le piano va passer à l'état de divinité : il y a des personnes qui résument toute musique dans le piano, qui lui vouent un culte. Mlle Adrienne Picard pourrait bien être une de ces néophytes : elle a donné chez Pleyel, le samedi 12 mars, une séance musicale dans laquelle elle a joué du piano sans désemparer, sans être interrompue par aucun chant humain, sans miséricorde ni merci ; et, chose aussi méritoire qu'incroyable, Mlle Picard avait un auditoire nombreux, choisi, distingué, qui a fait justice de ce travers en applaudissant fréquemment et avec justice la bénéficiaire, car enfin Mlle Picard est une des plus excellentes élèves de M. Stamaty, et qui joue aussi bien du piano que celles qui en jouent le mieux ; elle a mis à contribution dans ce concert les œuvres de Bach, Haendel, Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn, et un charmant air d'autrefois, varié et même inventé par son professeur.

Par les Vieuxtemps et les Sivoris qui courent, M. Lagarin s'est dit comme un peintre célèbre, et dans un accès d'amour conjugal : *Ed anch'io son violonisto el la mia moglie pianista*: Et moi aussi je suis violoniste et ma femme pianiste ! Et voilà comme quoi M. Lagarin, ancien et bon élève de notre bon et grand violoniste Rodolphe Kreutzer, a donné avec Mme Lagarin un fort joli concert dans le palais Bonne-Nouvelle. La chose a commencé par un duo de violon et piano sur *l'Oberon* de Weber, fort bien dit par les deux bénéficiaires. M. Lagarin a dit une *fantaisie caractéristique* sur *Robert-le-Diable*, pour violon, composée, arrangée par lui ; puis une autre fantaisie sur des thèmes originaux qui ont témoigné de son goût comme compositeur et de son talent d'exécution. Dans différents morceaux pour piano seul, Mme Lagarin s'est montrée pianiste chaleureuse et passionnée. On voit que le mécanisme n'est pas pour elle le but principal, et qu'elle recherche la poésie de l'art.

M. Gouffé, notre excellent contrebassiste et le fondateur de l'exécution permanente et consciencieuse du quatuor et du quintette instrumental, en son domicile artistique, a donné son concert annuel dans la salle du palais Bonne-Nouvelle. Bonne nouvelle, s'était dit la totalité de ses habitués amateurs, et ils se sont rendus à son appel, et ils ont retrouvé là MM. Guerreau, Rignauld, Casimir Ney, Lebouc et Gouffé, qui leur ont fait entendre le neuvième quintette de M. Onslow, qui est un des plus gracieux de ce compositeur. Les mêmes, moins le bénéficiaire, ont exécuté un délicieux andante avec le final d'un quatuor de Haydn. Un autre andante avec son final d'un trio pour piano, flûte et violoncelle, et du même auteur, a été délicieusement joué par Mlle Charlotte de Malleville, MM. Dorus et Lebouc. Il serait difficile de signaler, sans tomber dans la monotonie de la louange, tous les solistes qui figuraient sur ce programme, anglais par la quantité de morceaux qu'il contenait, et français par le goût qui avait présidé à sa composition. Disons cependant que si M. Casimir Ney s'est montré léger, brillant sur l'alto dans l'exécution de sa *Farfalla* (le papillon), Mlle Ney, sa fille, n'a pas été moins légère ni moins brillante dans les traits de l'air du *Billet de loterie*, qu'elle a fort bien chanté. François Wartel a dit, comme toujours, en disciple fidèle de François Schubert, Weber et Reber, des mélodies bien harmoniées, et peut-être un peu trop dramatisées par lui. Il est, dans la diction musicale, des accents, un volume de voix différents pour le théâtre, le concert ou le salon.

HENRI BLANCHARD.

CORRESPONDANCE.

Berlin, 7 mars 1853.

L'événement important que j'ai à vous annoncer, c'est que les événements, en fait de musique, ont cessé ou vont cesser. Quoique l'hiver nous ait pris en traître et soit de nouveau venu fondre sur nous avec ses neiges et sa froidure, si bien qu'on serait tenté de croire qu'il a l'intention de rester chez nous tout cet été, ce n'en est pas moins fait de sa puissance et de sa gloire. La plus brillante étoile qui ait disparu de nôtre horizon musical, c'est Teresa Milanollo. Après *quatorze* concerts, qui étaient une vérité, l'étonnante violoniste nous a quittés pour se rendre à Vienne par quelques détours. Depuis Paganini et Liszt, nul instrumentiste n'avait attiré une telle affluence,

mais il faut avouer que le succès était mérité. La seule qualité qui manque à Teresa Milanollo pour arriver à la perfection, c'est une plus grande force de son, mais nous l'en tenons quitte volontiers pour tout ce que son jeu offre de grâce et de charme. Les villes qu'elle se propose de visiter en nous quittant, Magdebourg, Halle, Leipzig, Dresde, et en dernier lieu Vienne et Prague, seront sans doute de notre avis.

Un autre astre, ou plutôt une constellation tout entière qui vient de nous quitter, c'est le quatuor des frères Muller, de Brunswick. Ils ont donné trois soirées, par lesquelles se terminait un voyage artistique qui les avait conduits jusqu'aux confins de la Russie. La renommée de ces artistes va toujours croissante comme une avalanche. Lors de leur première apparition, en 1830, ils réunirent dix-sept auditeurs dans la plus petite de nos salles publiques; mais dès le deuxième quatuor, les auditeurs se pressaient sur les escaliers, dans l'antichambre et dans le couloir. Depuis lors, chaque visite que les quatre artistes nous faisaient, amenait des résultats toujours plus brillants et plus fructueux; la dernière fut la plus brillante de toutes, car la perfection qui distingue nos soirées de symphoniea mis notre public à même d'apprécier le mérite d'une excellente exécution. Le premier violon du quatuor, M. Charles Muller, a seul pu se produire à côté et auprès de Teresa Milanollo, avec autant de gloire et d'avantage. Le quatuor doit s'attacher à rendre la pensée fondamentale de la composition, en reproduire exactement la caractère; il doit rester étranger aux ornements un peu arbitraires d'un morceau de concert: aussi dans le quatuor, un musicien savant qui sent profondément la valeur de l'accord, tiendra toujours victorieusement sa place. Cette compréhension intime et profonde caractérise le jeu de Charles Muller.

Les trois autres artistes dont se compose le quatuor sont, dans les nuances les plus fines comme dans les passages les plus saillants, l'écho le plus fidèle, le véritable daguerréotype du merveilleux premier violon. On dirait que tout le mécanisme du quatuor est dirigé par la pression d'un seul doigt; de là cet étonnant ensemble qui exerce son influence magique même sur les profanes. Le chef-d'œuvre, sous le rapport de l'exécution, a été cette fois-ci le grand quatuor en *ré* mineur de Taubert, par lequel ces soirées se sont terminées.

Voilà les deux *grands* événements.

La série des soirées Grunwald, pour musique d'harmonie, vient également de finir. C'est aujourd'hui l'avant-dernière soirée de symphonie, qui est en même temps la dixième. Le mérite du fondateur de ces soirées, M. Taubert, en société avec la chapelle, n'est pas seulement artistique, il touche à une autre face de la vie. Le produit en est destiné au fonds de pensions pour les veuves des artistes de l'orchestre; le chiffre des recettes s'élève jusqu'ici à 130,000 thalers.

Cette lumineuse constellation de notre hiver musical descend également au-dessous de l'horizon, sans doute pour reparaître avec d'autant plus d'éclat dans la saison prochaine.

Enfin, voici un événement historique : l'Académie de chant, après avoir hésité pendant dix-huit mois, vient enfin de se donner un directeur; elle a fait choix de M. Groll, qui appartient à l'Académie depuis trente ans, qui est fort capable, quoique de l'ancienne école, et qui sans doute est animé du meilleur esprit. Mais sera-t-il à même de concilier à cette institution la confiance et la sympathie dont elle avait joui jusqu'ici? C'est là une question. Le devoir des membres, même de ceux qui se sont opposés à son élection, est maintenant de le seconder de leur mieux. Espérons; mais nous avouons que quelques appréhensions viennent se mêler à nos espérances. Nous verrions avec regret la décadence d'un établissement qui a été jusqu'ici l'unique asile de la vraie musique religieuse. La réunion de chant Stern se fait remarquer sans doute par une exécution plus brillante; mais il y a beaucoup moins de profondeur dans ses tendances; elle est, sous ce rapport, bien au-dessous de ce que l'Académie de chant a été sous la direction de son fondateur, M. Fasch, d'un caractère si noble et d'un talent si élevé, et sous l'impulsion vivifiante et énergique de Zetter. Ce serait bien malheureux, si cette institution était également du nombre des astres qui s'éclipsent.

L. RELLSTAB.

Liége, 14 mars 1853.

Plusieurs séances musicales se sont succédé chez nous depuis la mi-novembre. J'en noterai les meilleures.

La distribution des prix remportés par les élèves de notre Conservatoire royal emprunte, chaque année, un vif intérêt du concert qui suit cette solennité : les principaux lauréats fournissent les éléments du programme. On a surtout remarqué un solo de flûte de Boehm, bien exécuté par M. Tricot; la *Fantaisie-caprice* pour violon, de Vieuxtemps, rendue avec charme par M. Morin; et le beau chœur de soldats, de Zimmerman, parfaitement dit par la Société d'Orphée. Je signalerai encore le final ravissant de la septième symphonie de Beethoven, et celui de la brillante symphonie en *la* mineur composée par Mendelssohn, sur des thèmes anglais, pour la reine Victoria. L'orchestre de l'établissement, sous la direction savante du chef de cette école, M. Daussoigne-Méhul, a interprété ces morceaux avec infiniment de science. Enfin, je mentionnerai *le Festin de Balthazar*, cantate d'un concitoyen, M. Roogé, élève de notre Conservatoire. Cette œuvre, que M. Rnogé a dirigée lui-même, dénote de l'imagination et une orchestration assez habile, quoiqu'un peu bruyante : elle a obtenu le second prix du dernier grand concours belge de composition musicale.

Une recette de 2,300 fr. a été produite par un concert donné au profit de la veuve et des sept enfants du poëte Gaucet, de Liége, qui, jeune encore, venait d'être emporté par une maladie longue et cruelle. On doit de justes louanges aux amateurs et aux artistes qui ont prêté à cette soirée le concours désintéressé de leur talent; ils se sont dignement inspirés des sentiments généreux qu'a fait naître ici la perte douloureuse du poëte : elle prive, en effet, son intéressante famille de son seul appui. Je nommerai donc la Société d'Orphée et son directeur, M. Eugène Brassinne, professeur de notre Conservatoire; les membres de l'orchestre, fort bien conduit par M. Duguet, maître de chapelle de la cathédrale; Mlle Massart, cantatrice; M. Dupuis, professeur de violon au Conservatoire de Liége; et, comme chanteurs, MM. Corin, Masset et Lafnet. L'éclat de ce concert provenait de l'estime de tous, que Gaucet s'était conciliée par les qualités du cœur et par les productions littéraires qu'il laisse, entre autres, pour la poésie lyrique, des cantates, des chants populaires et un poëme de grand opéra en deux actes, intitulé *Isoline ou les Chaperons blancs*, épisode de l'histoire de Liége. Quelques-unes de ces pièces ont fait cueillir à l'auteur des palmes dans différents concours nationaux. L'opéra, dont la partition a été confiée par le gouvernement à M. Etienne Soubre, de Liége, ancien premier lauréat des concours de composition musicale, sera prochainement représenté sur le théâtre de Bruxelles.

La Société d'émulation a offert deux de ces concerts dits *de carême*. Le premier a été dépourvu d'intérêt et une causerie générale n'a cessé d'y régner. Au second, la conversation passée en usage pour ces séances a été cependant moins bruyante; le programme était également mieux composé. M. Dupont, d'Ensival, pianiste, et M. et Mme Marchesi, artistes du théâtre italien de Bruxelles, ont prir spa à ce concert. M. Dupont a joué en maître distingué le concerto en *sol* mineur, de Mendelssohn; et deux œuvres de sa composition. M. et Mme Marchesi ont accusé une bonne méthode dans quelques airs et duos du répertoire italien. M. Marchesi est doué d'une belle voix de jeune basse chantante. Sa femme possède une voix de contralto qui ne manque pas de puissance.

La série des nouveautés pour la campagne théâtrale de cette année s'est ouverte, comme je vous l'ai déjà dit, par l'opéra de A. Thomas, *Raymond ou le Secret de la Reine*. Depuis lors, le répertoire s'est encore enrichi du *Carillonneur de Bruges*, de notre compatriote Grisar, et de *Si j'étais roi!* de A. Adam. Le succès de ces trois pièces s'est confirmé par de nombreuses représentations et par la manière intelligente et parfois assez correcte dont les principaux rôles se sont acquittés de leur tâche. Notre directeur, M. Hanriot, a veillé à ce que la mise en scène de ces ouvrages fût très-convenable; celle de *Si j'étais roi!* est même luxueuse; mais la fuite de M. Magne a interrompu l'exécution de cette dernière œuvre. Ce baryton, sans excuse valable et au mépris de ses engagements, est allé tenir l'emploi à Lyon. — Décidément, l'apparition du *Prophète* sur notre théâtre, annoncée depuis deux ans, n'est plus une vaine promesse; la première représentation est fixée au 16 de ce ce mois. Je vous en rendrai un compte détaillé.

P. Z.

ÉPHÉMÉRIDES MUSICALES.

20 mars 1774. PHILIDOR donne à la comédie italienne de Paris son opéra: *les Femmes vengées*. Il fut rappelé, honneur fort rare à cette époque.

21 — 1685. Naissance de Jean-Sébastien BACH, à Eisenach.

22 — 1687. Mort du Florentin Jean-Baptiste LULLI, à Paris. Il était né en 1633.

23 — 1818. Mort de Nicolo Isouard, à Paris. Ce célèbre compositeur dramatique, connu sous le nom de NICOLO, était né à Malte en 1775.

24 — 1808. Naissance de Marie-Félicité Garcia, à Paris. Cette célèbre cantatrice, plus connue sous le nom de MME MALIBRAN, était fille de Manuel Garcia. (Voyez les Ephémérides du 22 janvier.)

25 — 1784. Naissance de François-Joseph FÉTIS, à Mons, en Belgique.

26 — 1827. Mort de Louis van BEETHOVEN, à Vienne. Ce grand compositeur est, sans contredit, le génie musical le plus original des temps modernes.

THÉODORE PARMENTIER.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Académie impériale de musique, *Louise Miller* et *la Fille mal gardée*.

*** LL. MM. l'Empereur et l'Impératrice honoraient de leur présence la représentation de *Moïse* donnée lundi dernier.

*** Une indisposition d'Obin a empêché de jouer encore *Moïse* mercredi; *Guillaume Tell*, chanté par Gueymard, a composé le spectacle.

*** *Le Prophète*, donné vendredi, avait attiré la foule. Roger et Mme Tedesco ont été admirables.

*** Décidément Boulo est engagé à l'Académie impériale de musique, où il doit débuter dans *le Comte Ory*, *le Philtre* et Léopold, de *la Juive*.

*** On annonce aussi l'engagement de Mme Guy-Stephan, la danseuse, qui, avec Saint-Léon, fait en ce moment courir tout Paris au Théâtre-Lyrique.

*** *La Tonelli*, l'ouvrage en deux actes qui devait être donné la semaine dernière à l'Opéra-Comique, est annoncé pour mercredi prochain.

*** Mardi et jeudi, Mlle Lemercier a joué le rôle créé par Mlle Favel dans *Marco Spada*.

*** Le succès des *Noces de Jeannette* se poursuit sans relâche ; on a joué ce charmant ouvrage lundi, mercredi, vendredi et samedi.

*** Dans le concert particulier donné aux Tuileries, le jeudi de l'autre semaine, Faure, Mlle Lefebvre et Sainte-Foy se sont fait entendre avec Mlle Félix Miolan.

*** La reprise de *Semiramide* avait rempli, l'autre samedi, la salle du Théâtre-Italien. Mlle Biscottini débutait dans le rôle d'Arsace : beaucoup d'émotion nuisait à ses moyens et empêchait de bien juger sa voix, qui a paru manquer de force dans les notes graves. Du reste, elle ne manque pas de talent et sait chanter. Mlle Sophie Cruvelli a eu de très-beaux moments dans le rôle principal; mais on voudrait un peu plus de goût et de pureté dans sa méthode. Belletti a chanté le rôle d'Assur en artiste consommé. Calzolari, indisposé, a eu pour remplaçant improvisé Ghidotti, qui a fait preuve de zèle. LL. MM. l'Empereur et l'Impératrice assistaient à cette brillante représentation.

*** Demain lundi, le Théâtre-Italien donnera *le Barbier de Seville*, qui devait être repris hier samedi pour les débuts de Mme Lagrange et de Napoleone Rossi.

*** Le nouvel opéra de Verdi, *la Traviata*, dont le libretto est imité de *la Dame aux Camélias*, vient d'être joué sans aucun succès à Venise, au théâtre de *la Fenice*. Le compositeur annonce lui-même sa mésaventure dans une lettre que transcrit *la Gazetta musicale di Milano*, et dont voici le texte : « Hier soir, *la Traviata* a fait fiasco. A qui la faute?... à moi » ou aux chanteurs? Je n'en sais rien. Le temps décidera. Parlons d'autre » chose. » Si l'opéra n'est pas bon, la lettre est du moins un modèle de franchise et de modestie.

*** La musique de *Tabarin*, de M. Georges Bousquet, est appréciée en province comme à Paris. Dimanche dernier, au concert de la Société philharmonique d'Arras, Mlle Larcéna, qui joue maintenant au Théâtre-Lyrique, le rôle de Francesquine, a chanté l'air *des Fleurs*, et les couplets, *O simple fillette*, avec un très-grand succès.

*** L'Association des artistes-musiciens donnera samedi prochain, 26 mars, au théâtre impérial de l'Opéra-Comique, un grand concert spirituel avec chœurs et orchestre, au profit de sa caisse de secours et pensions. On y entendra : pour la partie instrumentale, MM. Vieuxtemps et Émile Prudent; et pour la partie vocale, Mmes Ugalde, Lefebvre, Félix Miolan, Wertheimber; MM. Masset, Bussine et Faure. L'orchestre sera conduit par M. Georges Bousquet et les chœurs par M. Cornette.

*** *Académie des beaux-arts.* — Concours de composition musicale pour 1853. *Concours d'essai*, entrée en loges le samedi 7 mai, à 10 heures du matin ; sortie de loges, le vendredi 13 mai, à 10 heures du matin ; jugement le samedi 14 mai. *Concours définitif*, entrée en loges le samedi 21 mai, à midi; sortie de loges le mercredi 15 juin, à midi ; jugement préparatoire, le vendredi 8 juillet, à midi ; jugement définitif, le samedi 9 juillet. — Conformément à sa décision du 29 mars 1845, l'Académie offre une médaille d'or de la valeur de 500 fr., à l'auteur des paroles de la cantate qui sera choisie pour être donnée comme texte du concours de composition musicale. Cette cantate doit être à trois personnages, et destinée à être chantée par un soprano, un ténor et un baryton ou basse-taille. Elle devra renfermer un ou au plus deux airs, un seul duo et un trio final. Les cantates devront être adressées, par paquet cacheté, à M. le secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts, à l'Institut, le mercredi 18 mai, au plus tard. Ce terme est de rigueur.

*** Le célèbre compositeur M. Onslow est à Paris depuis quelques jours.

*** Le tenor Lagrave vient de donner sur le théâtre de Rennes sa quatrième et dernière représentation. Le rôle de Gérard, dans *la Reine de Chypre*, lui a valu son plus beau succès.

*** Bazzini, le célèbre violoniste, a été invité par la Société philharmonique de Nancy à venir jouer dans le concert donné par elle. Les nombreux admirateurs de son beau talent seront charmés d'apprendre qu'il se propose de donner un concert dans la salle Herz vers le milieu d'avril.

*** Mlle Zerr est à Paris, mais nous regrettons qu'elle n'ait pas l'intention de s'y faire entendre.

*** Demain, lundi, 21 mars, Sivori donnera dans la salle Herz une soirée musicale dont voici le programme. Première partie : 1. Grand duo concertant pour deux pianos, de Richard Mulder, exécuté par Fumagalli et l'auteur. — 2. Adagio et rondo du concerto de Paganini, exécutés par Sivori. — 3. Air de *Freischütz*, chanté par Mme Anna Bertini. — 4. *Noémie*, pensée poétique; *la Cascade*, étude; *le Tambour de basque*, composés pour le piano, et exécutés par Richard Mulder. — 5. Scène de *Macbeth*, de Verdi, chantée par Mlle Steiner-Beaucé. — 6. *La Mélancolie*, de Prume, exécutée par Sivori. — Deuxième partie : 1. Air de *Lucrezia Borgia*, chanté par Mme Anna Bertini. — 2. Trio pour violon, violoncelle et piano, composé par Richard Mulder, exécuté par MM. Sivori, Seligmann et l'auteur. — 3. Romances chantées par Mme Steiner-Beaucé. — 4. *Nel cor più non mi sento*, variations sans accompagnement, de Paganini, exécutées par Sivori. 5. *Vade retro Satanas*, surprise (inédit), chansonnette, par M. Emile Thierry.

*** Sivori revient de Lyon où il s'est fait entendre cinq fois en dix jours : son succès a été immense. Nous citons le passage suivant emprunté au *Courrier de Lyon* : « Le célèbre violoniste Sivori a obtenu » dans le concert annuel de Georges Hainl un succès d'enthousiasme ! » Rappelé après chaque morceau, il a dû, à la suite de *bis* formidables, se » faire entendre une seconde fois. Ce merveilleux talent réunit tout à la » fois une puissance et une pureté de sons admirable, une justesse d'in- » tonation sans égale et un sentiment exquis au milieu de difficultés in- » surmontables, qualités qui lui ont valu partout le titre glorieux de nou- » veau Paganini. »

*** Mairalt, le ténor, qui chantait dans ces derniers temps à Paris, est maintenant à Lyon et vient d'y débuter avec succès dans *Guillaume Tell*.

*** Aujourd'hui dimanche, grande fête musicale, dans laquelle M. Roussette fera exécuter *la Bataille d'Austerlitz*, composée par lui tout exprès pour cette solennité, et à laquelle M. Belmontet a bien voulu joindre des paroles.

*** M. Stamaty donnera, le mercredi 30, salle Pleyel, une soirée musicale dans laquelle il fera entendre les ouvrage suivants de sa composition : sonate en *ut* mineur, boléro de concert, *air d'autrefois* varié, esquisses mélodiques.

*** MM. et Mlles Binfield, qui ont déjà obtenu un succès légitime dans les cercles les plus distingués de Paris, et dont nous avons nous mêmes apprécié le talent, donneront, le samedi 26 mars, à deux heures, une grande matinée musicale dans la salle Herz.

*** C'est à tort qu'on annonce que Vivier jouera dans le concert des *Jeunes filles incurables*. Le célèbre artiste ne doit pas s'y faire entendre.

*** Le premier concert de M. Ehrlich, pianiste du roi de Hanôvre, est fixé à lundi, 28 mars; il aura lieu dans la salle Herz.

*** Le jeune Arthur Napoléon donnera avant son départ pour Londres, un concert dans la salle Herz, le 13 avril prochain.

*** Nous annonçons avec plaisir que l'éminent violoncelliste M. Seligmann se propose de donner un concert, le 4 avril prochain, à la salle de Herz, avec le concours de MM. Sivori, Fumagalli pour la partie instrumentale, et Mme Gaveaux-Sabatier pour celle vocale.

*** M. Ettling vient de clore la série de ses charmantes matinées. La dernière, qui a eu lieu dimanche passé, s'est distinguée par la réunion d'artistes les plus en vogue. Le jeune Arthur-Napoléon a eu les honneurs de la matinée dans l'exécution de *la Straniera* et de *l'Amante* de Thalberg. Nous y avons remarqué aussi Mlles Brousse et Thys, et MM. Verroust, Viereck, le violoncelliste, et Jules Lefort.

*** La Société de Sainte-Cécile donnera, le vendredi-saint, 25 mars, à huit heures précises du soir, salle Sainte-Cécile, rue de la Chaussée-d'Antin, 49*b*., un concert spirituel dont voici le programme : 1° Symphonie-cantate (Lobgesang), de Mendelssohn ; 2° Marche du sacre, de Cherubini ; 3° Air de Mozart, chanté par M. Depassio ; 4° Chœur de Palestrina ; 5° Symphonie pastorale, de Beethoven ; 6° *Lauda Sion*, motet de Cherubini, chanté par Mlles Poinsot et Vavasseur ; 7° ouverture de l'oratorio de *Jephté*, de Haendel. L'orchestre sera dirigé par M. Seghers, les chœurs seront dirigés par M. Wekerlin.

*** La troisième et dernière fête musicale, dirigée par Félicien David, au Jardin-d'Hiver, aura lieu aujourd'hui dimanche, 20 mars, de deux à cinq heures. Ce sera un véritable festival : deux cents artistes y exécuteront la célèbre ode-symphonie redemandée du *Désert* et *Christophe Colomb* (1re et 4e parties). Les soli seront chantés par Mme Gaveaux-Sabatier, MM. Wartel, Poultier et Adam ; les strophes récitées par Mlle Jouvante. Dans l'intermède on entendra : 1° *le Carnaval de Venise*, exécuté avec tant de verve et d'originalité par les deux jeunes virtuoses italiennes Virginie et Carolina Ferni ; 2° *les Hirondelles* et *le Mysoli*, si délicieusement interprétés par Mme Gaveaux-Sabatier. La promenade sera rigoureusement interdite pendant le concert.

*** Parmi les virtuoses qui obtiennent en ce moment les plus grands succès dans les concerts et les salons, nous devons mentionner un jeune et habile violoniste, M. Frédéric Giraud, dont nous avons déjà eu occasion de signaler le jeu et le talent à l'attention de nos lecteurs. Tout en se maintenant à la hauteur des progrès que les derniers virtuoses, à partir de Paganini, ont fait faire à l'instrument par excellence, M. F. Giraud a eu le bon esprit et le bon goût de ne pas se montrer prodigue d'effets excentriques et de ne pas faire consister exclusivement l'art du violon dans les sons harmoniques et les traits à cordes pincées. Nourri à l'école des Bériot et des Vieuxtemps, dont il est l'admirateur fervent, M. F. Giraud se distingue avant tout par l'ampleur de son jeu, la belle qualité et l'irréprochable justesse de son, une noble élégance et une expression vraie. Grand musicien, il accompagne admirablement les sonates pour piano et violon des grands maîtres, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, pour lesquels il professe un véritable culte et dont il a étudié les divers styles.

*** Voici le programme de la dernière soirée musicale que donnera Vieuxtemps, le vendredi 25 mars, avec le concours de Mme Massart: 1. *Ciaccona*, de Bach, exécuté par Vieuxtemps; 2. *Ave Maria*, de Schubert, chanté par Mlle Duclout; 3. Concerto en *ré* mineur, de Bach, par Mme Massart; 4. *La Pénitence*, de Beethoven, chanté par M. J. Lefort; 5. Romance sans paroles, et *l'Orage*, sixième morceau de salon, par Vieuxtemps. — Deuxième partie : 1. Elégie pour l'alto exécutée sur l'alto, et *Tarentelle* pour le violon, par Vieuxtemps; 2. Air d'église, de Stradella, chanté par M. Lefort; 3. Ouverture de *Guillaume Tell*, arrangement de Liszt, par Mme Massart; 4. *La Religieuse*, de Schubert, chanté par Mlle Duclout; 5. *Norma*, composé et exécuté sur la quatrième corde par Vieuxtemps.

*** C'est mardi soir, 29 mars, qu'aura lieu, dans la salle Herz, le brillant concert donné par Alexandre Batta. L'éminent artiste s'y fera entendre quatre fois, et sera pour cette solennité secondé par le concours de nos plus grandes célébrités musicales.

*** Dans le dernier concert donné par le Cercle des beaux-arts de Marseille, on a exécuté un fragment d'un grand tableau musical à orchestre, de M. J.-B. Croze ; il a été vivement applaudi.

*** Une messe en musique du même auteur sera exécutée le jour de Pâque à Versailles.

*** Mlle Mira donnera, le dimanche 10 avril, à deux heures, dans la salle Herz, avec le concours de Mlle Rachel, Mlle Nau ; MM. Lefort, Levassor et plusieurs autres artistes distingués, une matinée musical et dramatique.

*** Le jeudi soir, 31 mars, MM. Armingaud et Léon Jacquard donneront ensemble un grand concert à la salle Herz. On entendra pour la première fois un grand duo sur *les Huguenots*, pour violon et violoncelle, composé et exécuté par les bénéficiaires. *Le dernier chant d'Antonia*, scène dramatique pour soprano et violon, interprétée par Mme Gaveaux-Sabatier et l'auteur : Armingaud. Roger, Rosenhain et Hoffmann compléteront l'attrait de cette soirée.

*** Deux solennités musicales se préparent à la paroisse de la Madeleine pour le vendredi-saint et le jour de Pâques. Le vendredi-saint, de midi à trois heures, on exécutera les *Sept paroles de Jésus-Christ*, par Haydn, et le jour de Pâques une messe solennelle tirée des œuvres religieuses de Cherubini, Lesueur, Righini, Hummel, etc., l'orchestre et les chœurs seront dirigés par M. L. Dietsch, maître de chapelle de cette église.

*** Il vient de paraître chez Schlesinger, à Berlin, un magnifique ouvrage de Wilsing, sous le titre : *De profundis, Psalmum CXXIX, canendum ad plenam symphoniam sedecim per quatuor choros vocum concentu modulatus, F. E. Wilsing.* Cette composion colossale est écrite pour quatre chœurs (seize voix réelles) et grand orchestre. Le roi de Prusse, auquel elle est dédiée, a voulu concourir à l'impression de cette partition, qui, comprenant trente-neuf portées, a exigé un très-grand format.

*** Un concours de chant auquel seront conviées les Sociétés chorales de France et de l'étranger, organisé par la Société des orphéonistes d'Arras (Pas-de-Calais) et sous le patronage de l'autorité municipale, doit avoir lieu le 31 août prochain, époque de la kermesse de cette ville.

*** Waldteufel vient d'obtenir un nouveau succès dans les salons de l'ambassade d'Autriche. On remarquait dans le répertoire du fameux maestro de la danse une valse composée par M. le prince Richard de Metternich.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Strasbourg.* — La capitale de l'Alsace rivalise avec la capitale des arts dans son amour pour la bonne musique et la charité. La Société de chant du Cercle musical de cette ville vient de donner un grand concert au bénéfice des indigents, dans lequel a été exécutée la *Création du monde*, de Haydn. M. Schlosser, le professeur de la ville, a préparé, a présidé avec un véritable dévouement artistique et philanthropique à l'exécution de ce chef-d'œuvre vocal et instrumental. Pour en bien rendre les effets, en faire saillir les beautés classiques, il fallait des choristes intelligents ; il fallait pour les *soli* une prima donna du premier ordre ; et l'on ne pouvait mieux s'adresser qu'à Mme Julian van Gelder, qui a mis son beau talent, qu'on a su apprécier dans le temps à l'Opéra de Paris, et de nobles sentiments de bienfaisance, à la disposition du Cercle musical de Strasbourg, Strasbourg, ville éminemment musicale qu'un riche amateur des arts a dotée d'un legs considérable pour y faire bâtir un magnifique théâtre et peut-être un Conservatoire de musique qui ne manquerait pas de produire des sujets remarquables. Les amateurs qui ont concouru à l'exécution de l'oratorio de Haydn semblaient électrisés par les beautés sans nombre du chef-d'œuvre qu'ils interprétaient et par la brillante exécution de Mme Julian van Gelder. On doit donc féliciter les demoiselles et les jeunes gens du monde qui se sont faits artistes par philanthropie et par amour de l'art. Les élèves de M. Schlosser, professeur de chant à Strasbourg, les choristes dames surtout, et l'amateur qui a dit l'air de l'ange Raphaël, que chanta pour la première fois à Paris le fameux chanteur Garat, il y a plus d'un demi-siècle, ont fonctionné comme des virtuoses pénétrés de la sainte et douce mission qu'ils avaient à remplir. Le promoteur de tout cela, M. Schlosser, mérite aussi beaucoup d'éloges pour avoir fait servir un chef-d'œuvre trop négligé, et les gens du monde, trop négligents de ces choses, à venir au secours des classes pauvres de la société.

*** *Beauvais*, 10 mars. — La Société philharmonique, nouvellement réorganisée, a donné, le 1er de ce mois, son premier concert, avec l'aide puissant de Mme Gaveaux-Sabatier, de MM. Sainte-Foy, de l'Opéra-Comique, et Cras, premier hautbois de l'Opéra. Cette séance a été très-brillante. Mme Gaveaux-Sabatier a chanté, avec l'art et la grâce qui la distinguent, l'air des *Mousquetaires*, et, avec Sainte-Foy, la chansonnette à deux voix, *Sans tambour ni trompette*; Sainte-Foy, en frac et le cahier à la main, a fait rire comme s'il eût été sur la scène ; Cras a joué délicieusement. Un fragment du septuor de Hummel, dit par M. Henri Pesoul d'une manière remarquable ; une fantaisie pour violon, exécutée par M. Dubray avec un rare talent, ont complété la part des solos. L'orchestre, habilement dirigé par M. Dubray, a dit avec ensemble les ouvertures de *Lestocq* et de *l'Italienne à Alger*.

*** *Rennes*, 6 mars. — Le ténor de La Grave est revenu après de lointains voyages et de nombreux succès. Il a reparu dans *la Favorite* et dans *Lucie*, et tous ceux qui avaient assisté à ses débuts ont reconnu dans son talent d'immenses progrès.

*** *Chartres.* — Mme de Montréal, née Annette de Trun, vient d'obtenir sur notre scène un succès légitime en chantant et exécutant avec beaucoup d'expression et d'art *les Souvenirs d'une Cantatrice* et *le Sommeil de Pénelope*, monologue lyrique d'un effet puissant. Ces deux compositions, de M. A. Elwart, sont de véritables petits opéras *d'un quart d'heure*, qui, sous une forme rapide, mettent en scène un fait historique.

*** *Rochefort*, 6 mars. — Depuis quelques années, notre ville s'occupe activement de la culture des arts; elle a envoyé plusieurs pensionnaires à Paris pour y étudier la peinture et la musique. Elle a appelé chez elle un artiste d'un grand mérite pour diriger l'orchestre de la Société philharmonique, Alexandre Hermann, qui avait fait ses preuves comme chef d'orchestre des grands théâtres de Lyon et de Marseille, et qui est l'auteur de la musique de *Lélia*, grand opéra en trois actes, représenté avec succès à Rochefort et à la Rochelle. Hermann vient de terminer un autre grand opéra en cinq actes, tiré des émouvants épisodes du siége de la Rochelle. Plusieurs morceaux de cette œuvre ont été exécutés à la Société philharmonique et ont donné les plus belles espérances pour le reste de l'ouvrage. C'est sous la direction d'Hermann que la Société philharmonique a exécuté *le Désert*, de Félicien David. Sous l'administration intelligente et pleine d'initiative de M. Eugène Roy-Bry, maire, la ville se transforme chaque jour. Le théâtre vient d'être reconstruit ; l'inauguration en a été faite le 28 février. La nouvelle salle de spectacle est maintenant l'une des plus jolies et des plus complètes de la province. Elle a été construite sur les plans de M. Brossard, architecte, et sous la surveillance spéciale de M. Adolphe Laffite, banquier. La décoration, pleine de goût, est de M. Salesse, peintre des théâtres de Bordeaux. En ce moment, la Société philharmonique prend les dispositions nécessaires pour donner à Rochefort, en juin ou juillet, le festival de la grande association musicale de l'Ouest.

*** *Bordeaux*, 1er mars. — Le festival de la Société de Sainte-Cécile avait réuni, dans la salle du Grand-Théâtre, admirablement disposée pour cette occasion exceptionnelle, splendidement éclairée, tendue, à l'entrée, d'élégantes et souples draperies, décorée de fleurs fraîches et brillantes, tout ce qui, dans notre ville, aime les arts et se fait un devoir de les patronner. Les membres du bureau de la Société, M. Mézeray en tête, méritent de sincères compliments pour la manière dont ils ont organisé et conduit cette fête musicale, dont le programme réunissait la Symphonie héroïque de Beethoven ; l'Hymne et la Marche guerrière de Weber, fort bien rendus par la Société chorale ; un air de *Moïse*, chanté avec chœurs par Mme Julien ; un chœur des *Deux Journées* ; un quatuor de *la Caverne* ; la Pavane du XVIe siècle ; une ouverture de Mercadante, et deux morceaux chantés à l'improviste par Mlle Sarah Danhauser, notamment l'air de *Jeannot et Colin*. Une difficulté fort grande se présentait. L'un des deux morceaux qu'on lui offrait, et qu'elle avait accepté par bienveillance, était un air de *tenue*, d'*étude*, un de ces airs dont la tradition s'est perdue, et plus propre peut-être à faire valoir les ressources d'un *soprano léger* que d'un *soprano dramatique*. Mlle Sarah Danhauser n'en a

pas moins vaincu toutes ces difficultés, et le plus heureux résultat a couronné la hardiesse de cette cantatrice.

*** *Lille*, 6 mars. — L'Association lilloise a donné mercredi une soirée intéressante. M. Watier, notre compatriote, y a fait exécuter par l'orchestre de l'Association musicale une symphonie composée d'un *allegro* bien accentué, d'un bel *adagio*, d'un *scherzo* fort original, d'un final et d'une marche triomphale d'un grand effet. La mélodie abonde dans cette composition; mais s'il fallait choisir entre les nombreux motifs, il n'en est pas un qu'on eût le courage de sacrifier. L'harmonie est bien soutenue, assez nourrie pour remplir convenablement l'oreille, et juste assez savante pour ne pas l'égarer dans les méandres inextricables des modulations à l'infini. L'exécution a été des plus satisfaisantes. Nous avons surtout remarqué un motif que les violons ont délicatement rendu, et un solo de hautbois du plus charmant effet.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Berlin.* — *Giralda*, d'Adolphe Adam, poursuit le cours de ses succès au théâtre royal Wilhelmstadt, et se maintiendra au répertoire. — Un des plus brillants concerts de la saison est celui qui a été donné au bénéfice de Mlle Bernhard, qu'une indisposition sérieuse tient éloignée de la scène. M. Formes, Mmes Wagner et Herrenburger ont partagé les honneurs de cette belle soirée, où se sont fait applaudir, en outre, les frères Ganz, M. Singer de Pesth, etc. M. Goldschmidt, le mari de Jenny Lind, s'est fait entendre avec succès dans un concert de la Société Gustave-Adolphe et dans une soirée particulière, devant des auditeurs invités.

*** *Vienne.* — La saison italienne de l'impresario Merelli a commencé le 2 mars et durera jusqu'au 31 mai. On donnera huit opéras, parmi lesquels se trouve un opéra bouffe, intitulé : *Il Paniere d'amore*, écrit par F. Ricci, pour Vienne. De plus, nous avons deux nouveaux ballets : *Stella*, pour Fanny Cerrito, et un autre pour Carlotta Grisi. — Voici les noms des principaux acteurs : MM. Fraschini, Guasco, Mazzolini et Bozetti, premiers ténors; de Bassini, Ferri, Everardi, barytons; Bouché, Mitrovich, basses;—Mmes Medori, Fodor Mainvielle, Olivi-Vetturi et Marray, soprani; de Méric et Ida Bertrand, contralti.

*** *Lemberg.* — On prépare la représentation du *Prophète*, dont la mise en scène sera des plus riches.

*** *Pesth.* — L'opéra nouveau de M. Flotow : *Indra*, a été traduit en langue hongroise.

*** *Amsterdam.* — La ville se propose de faire construire un théâtre à proportions colossales avec un bazar et des galeries. Les frais s'élèvent, par estimation approximative, à 600,000 fr.

*** *Barcelone*, 1er mars. — Nous avons eu pour le bénéfice de Mme Julienne Dejean, *la Giovanna Shore* du maestro Bonetti. Succès complet; applaudissements continuels, morceaux répétés, rappels des artistes, rappels du compositeur; rien n'a manqué. La bénéficiaire a été l'objet des ovations les plus enthousiastes; le public a été prodigue de fleurs, et une couronne brodée en or, ainsi qu'un riche bracelet de diamants, lui ont été offerts par les abonnés.

*** *Batavia.* — A Socrabaja, il vient de se former une société philharmonique; elle compte 450 membres, et elle a exécuté dans ses concerts des compositions de Haendel, Lasso, Palestrina, Haydn, Mozart et Beethoven.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

MM. BERNHARDT FILS ET Cie,

FACTEURS DE PIANO,

Faubourg Poissonnière, 80 ; ci-devant rue de Buffault.

NOUVEAU JOURNAL D'ORGUE

A l'usage des organistes du culte catholique, adopté par et pour les Conservatoires de Paris et de Bruxelles, et publié par M. Lemmens, professeur d'orgue au Conservatoire de Bruxelles. Les deux premières années contiennent 222 pages de musique, grand format, avec les explications sur le doigté spécial de l'orgue, sur l'accompagnement du plain-chant et une école complète de la pédale. On les recevra *franco* à domicile au prix de 25 fr. 50. — Ecrire à M. Lemmens à Bruxelles, ou à M. A. Cavaillé-Coll fils, facteur d'orgues, rue de Larochefoucault, 66, à Paris, et à MM. Brandus et Cie, rue Richelieu, 103. (Affranchir.)

NOUVELLES PUBLICATIONS

Chez BRANDUS et Cie, Éditeurs,

RUE RICHELIEU, 103.

A. SUBLET DE LENONCOURT.

Eugénie, polka pour le piano ..... 3 »
Valentine, suite de valses pour le piano ..... 5 »
Carmusine, polka-mazurka pour le piano ..... 3 »
Irène, redowa pour le piano ..... 3 »

EMILE ALBERT.

Op. 31. Nocturne pour le piano sur un motif de *Fiorina*.... 3 »
Op. 31. Tarentelle pour le piano ..... 5 »

A. HENSELT.

Romance sans paroles pour le piano.
Op. 20, n° 1. — Prix : 3 fr.

HENRI VIEUXTEMPS.

L'ORAGE.

6e morceau de salon pour le violon, avec accompagnement de piano.
Op. 26, n° 6. — Prix : 9 fr.

JACQUES BLUMENTHAL.

Op. 28. Troisième nocturne..... 5 »
Les Mariniers, scène italienne ..... 5 »

ED. WOLFF.

Trois chansons polonaises pour le piano.
Op. 173. — Prix : 5 fr.

TRENTE-DEUX OFFERTOIRES INÉDITS

(TRENTE-DEUX MORCEAUX D'ORGUE)

Composés par

MM. **LEFEBURE-WELY**, **DIETSCH**, de Paris. — **SIGISMOND NEUKOMM**, de Londres. — **STERN**, de Strasbourg. — **VOGT**, de Colmar. — **VOGT**, de Fribourg (Suisse). — **GROJEAN**, **UFFOLTZ**, **DUVOIS**, **LEYBACH**, **FŒPPL**, **HOLZ**, **FREYBERGER**, **SERRIER** et **J.-G. HESS**.

PRIX NET, 20 FRANCS.

S'adresser à M. HESS, organiste de la cathédrale de Nancy, qui publie cette collection.

Chez BRANDUS et Cᵉ, éditeurs, 103, rue Richelieu,

EMILE PRUDENT

Op. 18. Grande fantaisie sur *les Huguenots* . . . . . 10 »
Op. 19. Scherzo et impromptu . . . . . 6 »
Op. 20. Fantaisie sur le grand trio de *Robert le Diable* . . . . . 9 »
Op. 26. Fantaisie sur *la Juive* . . . . . 10 »
Op. 27. Marche triomphale de *Charles VI.* 7 50
Op. 32. Air et Marche arabe variés 7 50
Op. 33. Farandole 7 50
Op. 34. Concerto-symphonie pour piano . . . . . 12 »
L'orchestre . . . . . 18 »
Le quatuor . . . . . 9 »
Op. 35. Les Bois, chasse . . . . . 9 »
Op. 36. Allegretto pastoral pour piano . . . . . 9 »
L'orchestre . . . . . 12 »
Le quatuor 7 50
Op. 37. Grande fantaisie sur *Guillaume Tell* . . . . . 9 »
Op. 38. Air de *Grâce* de *Robert le Diable* . . . . . 9 »
Op. 39. Les Champs . . . . . 9 »
Op. 40. Villanelle . . . . . 9 »
Op. 41 La Danse des Fées . . . . . 9 »
Grand trio de *Guillaume Tell*, transcrit . . . . . 9 »

Pour paraître incessamment :

LE RETOUR DES BERGERS.

Op. 42.

SOUS PRESSE,

Pour paraître très-prochainement chez BRANDUS et Cᵉ,
103, RUE RICHELIEU,

L'EBREA

La Juive,

OPÉRA EN CINQ ACTES DE **F. HALÉVY.**

Partition pour piano et chant, format in-8°; avec paroles italiennes et allemandes, format in-8°, prix net : 20 fr.

Chez DENTU, libraire, au Palais-Royal,
Et chez SAINT-JORRE, libraire, boulevart des Italiens, 7,

DU RHYTHME

DES EFFETS QU'IL PRODUIT ET DE LEURS CAUSES,

PAR

D. BEAULIEU,

Correspondant de l'Académie des beaux arts de l'Institut de France.

EN VENTE AU MAGASIN DE MUSIQUE DU CONSERVATOIRE,
Mme CENDRIER, éditeur, rue du Faubourg-Poissonnière, 11 :

L'OPÉRA COMIQUE en un acte

LES NOCES DE JEANNETTE

Poëme de MM. J. BARBIER et M. CARRÉ.

Musique de

VICTOR MASSÉ

CATALOGUE DES MORCEAUX DÉTACHÉS AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO.

Ouverture à 2 et 4 mains . . . . . 6 »
N°ˢ 1. Air chanté par M. Couderc : « Enfin me voilà seul. ». . . . . 6 »
2. Romance chantée par Mlle Miolan : « Parmi tant d'amoureux. » . . . . . 4 »
3. Chanson chantée par M. Couderc : « Margot! Margot! ». . . 4 »
4. Duo chanté par Mlle Miolan et M. Couderc : « Halte là! » . . 7 50
5. Couplets chantés par M. Couderc : « Ah! vous ne savez pas.» 6 »
6. Romance chantée par Mlle Miolan : « Cours, mon aiguille. ». 4 50
7. Air chanté par Mlle Miolan : « Les voilà ces meubles. » . . . 6 »
8. Air du rossignol chanté par la même : «Au bord du chemin.» 6 »
9. Duo chanté par Mlle Miolan et M. Couderc : « Allons! je veux qu'on s'asseoie. » 7 50

Tous ces morceaux sont transposés pour mezzo-soprano, contralto et basse.

Quadrille, par Camille SCHUBERT. — Valse, par ETTLING. — Polka, Schottisch et Polka-Mazurka, par DANIELE.

Fantaisies et arrangements sur des motifs de

GALATHÉE

Opéra comique en deux actes de VICTOR MASSÉ.

Piano.

BURGMULLER. Fantaisie . . . . . 6 »
CROISEZ. Fantaisie . . . . . 6 »
DUVERNOY. Fantaisie . . . . . 6 »
LE CARPENTIER. Bagatelle . . . . . 5 »
OSBORNE. Fantaisie 7 50
TALEXY. Fantaisie 7 50
VERLEY. Fantaisie-galop . . . . . 6 »

Danses.

MUSARD. 1ᵉʳ quadrille à 2 et 4 mains, ch. 4 50
C. SCHUBERT. 2ᵉ quatrille — 4 50
ETTLING. Valse à 2 et 4 mains, chaque. 5 »
TALEXY. Polka-mazurka . . . . . 5 »
DANIELE. Schottisch 4 50
HENRION. Polka 4 50
PILODO. Redowa . . . . . 3 »
BURGMULLER. Valse-mazurka 3 75

Divers instruments.

LOUIS. Fantaisie pour piano et violon. . 9 »
— Ouverture pour 2 violons . . . . 6 »
— Airs pour 2 violons en 2 su., ch. 7 50
— Airs pour violon seul, 2 sui., ch. 4 50
CORNETTE. Airs pour 1 et 2 cornets, ch. 7 50
—
Partition in-8°, piano et chant. . . net. 12 »
Partition in-8°, piano seul . . . . . net. 7 »

Fantaisies et arrangements sur des motifs de

LA CHANTEUSE VOILÉE

Opéra comique en un acte de VICTOR MASSÉ.

Piano.

ARNOLD. Deux fragments, chaque . . . . . 5 »
BURGMULLER Grande valse . . . . . 6 »
DUVERNOY. Fantaisie . . . . . 6 »
GORIA. Morceau de salon . . . . . 6 »
LEDUC. Fantaisie . . . . . 6 »
C. SCHUBERT. Fantaisie à 4 mains 7 50

Danses.

MUSARD. Quadrille à 2 et 4 mains 4 50
ETTLING. Valse à 2 et 4 mains . . . . . 5 »
DENAULT. Schottisch 2 50
DANIELE. Galop . . . . . 4 »
— Polka-mazurka, ... 3 »
PILODO. Redowa et polka-mazurka, ch. 3 »

Divers instruments.

LOUIS. Fantaisie pour piano et violon . . 9 »
CORNETTE. Airs pour flûte seule 7 50
— Airs pour violon seul 7 50
— Airs pour cornet seul 7 50
—
Partition in 8° pour chant et piano, net. 8 »

A B C DU PIANO **OU PETITE MÉTHODE** avec laquelle la mère, même non musicienne, pourra apprendre à son enfant les premiers principes de la musique et du piano ; composée par **E. Van Hilmann.**; **5 fr.**

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLEON CHAIX ET Cᵉ, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

20e Année. | N° 13. | 27 mars 1853.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Guret.
Genève. ET PAR TOUTE LA SUISSE. Chez M. Ed. de la Flèchière, 193, rue du Terraillet.
Bruxelles. Delrie Tomson, 15, rue des Dominicains.
Londres. S'adresser à M. Davison (Wessel et Cie), 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Maison Brandus, perspective Nevski.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Théâtre impérial Italien, *Il Barbiere di Siviglia*, débuts de Mme de la Grange et de Napoleone Rossi. — Société des concerts et Société Sainte-Cécile, par **Léon Kreutzer**. — Auditions musicales, MM. Reichel, Fumagalli, Mlle Charlotte de Malleville, Société des concerts des jeunes artistes, Vieuxtemps, par **Henri Blanchard**.—Littérature musicale. Du rhythme, par M. Beaulieu; Études sur l'histoire de la musique, de M. Lahat, par **Maurice Bourges**. — Éphémérides musicales. — Nouvelles et annonces.

THÉATRE IMPÉRIAL ITALIEN.

IL BARBIERE DI SIVIGLIA.

DÉBUTS DE MME DE LA GRANGE ET DE NAPOLEONE ROSSI.

On parle souvent des transformations merveilleuses de chanteurs et de cantatrices; on annonce des prodiges opérés par le talent d'un professeur, par la vertu d'un climat. Enfin, les artistes, si pompeusement vantés, se produisent au bruit des fanfares, et presque toujours on trouve qu'ils sont absolument les mêmes qu'auparavant, que rien n'a changé en eux, si ce n'est qu'ils comptent quelques années de plus.

Notre grand ténor, Duprez, a fait exception à la règle : il nous est revenu d'Italie transformé, autant qu'un chanteur peut l'être, et sa métamorphose a eu pour témoignage une suite incommensurable de succès.

Mme de la Grange est pour nous une seconde exception. Qui reconnaîtrait en elle, nous ne dirons pas la jeune fille, timide encore, dont le premier début se fit, en 1840, dans une représentation semi-publique, où elle s'essayait comme amateur, mais la cantatrice, l'artiste, qui vint chanter à l'Opéra, vers la fin de 1848, et que nous entendîmes dans *Othello*, dans *Lucie?* Il est vrai qu'à cette époque, Mme de la Grange se trouvait dans cette position qu'on est convenu d'appeler *intéressante*. Aujourd'hui Mme de la Grange jouit de toute sa liberté, de toute sa force, et c'est justement pourquoi elle est beaucoup plus digne d'intérêt. Aujourd'hui nous comprenons l'étonnement, l'enthousiasme qu'elle excitait partout où elle se faisait entendre, et nous déclarons que, pour notre compte, depuis Mme Catalani, nous n'avons rien rencontré de si extraordinaire, de si surprenant.

La voix de Mme de la Grange embrasse trois octaves. Mais qu'est-ce que l'étendue comparée à l'agilité? Qu'est-ce que les variations de Rode, si longtemps fameuses, à côté des vocalises qu'exécute Mme de la Grange avec la plus incroyable facilité? Vous diriez qu'elle a dans le gosier l'archet de Paganini, et vous ne sauriez expliquer autrement la volubilité de ses arpèges, la prestesse de ses notes détachées, qui se succèdent aussi rapidement que si elles étaient liées, avec le même effet que celui du staccato le plus nettement articulé. Rien n'arrête, rien n'effraie la cantatrice, ni les intervalles semés d'abîmes qu'elle franchit sans broncher, ni l'escarpement des gammes montantes jusqu'au pic vocal le plus élevé, par lesquelles tous ses traits se terminent, et la dernière note, qui doit être pour le moins un *fa* suraigu, retentit constamment avec une sonorité métallique. C'est vraiment à défier les touches d'un piano d'Erard.

La débutante a dit ainsi l'air charmant de Rosine : *Una voce poco fa*, le duo avec Figaro, et l'air hongrois avec variations, intercalé par elle dans la leçon de chant. Faut-il l'avouer? A ce moment le défaut de sa méthode s'est fait sentir. On était déjà un peu las des difficultés qui ne lassent pas la cantatrice : on aurait voulu autre chose que de la surprise, et la cantatrice ne semblait prendre à tâche que de l'augmenter. Oh! qui alors n'eût pas donné un louis pour entendre une toute petite phrase bien simple, bien purement chantée? Il n'est pas douteux que Mme de la Grange ne possède un talent tout à fait exceptionnel, qui tient à sa nature, que d'autres ne pourraient imiter, et c'est un grand bonheur, car autrement nous verrions encore un autre jeu qu'avec l'*ut* de poitrine. Pas une cantatrice, même la plus robuste, ne conserverait sa voix au-delà de quelques semaines, et nous avons bien assez de voix fêlées. Mme de la Grange mérite d'être admirée, applaudie; mais, pour Dieu! qu'elle ne fasse pas école! que l'art du violon ne serve pas d'exemple et de type à l'art du chant!

Napoleone Rossi, qui débutait dans Bartolo, est un chanteur tout franc d'organe et d'allure. On dit qu'il a longtemps chanté le grand répertoire sérieux, et que, sur le tard seulement, il s'est livré au genre bouffe. Il a fait comme cet autre Italien : *Giovane piansi; or vecchio vo' ridere*. Il est loin de Lablache sans doute, mais il vaut mieux que tous ses concurrents. Nous regrettons qu'il n'ait pas chanté l'air traditionnel : *A un dottor della mia sorte*, et qu'il en ait choisi un autre beaucoup moins bon. C'est un tort réparable et qu'il fera bien de corriger.

Calzolari, encore souffrant de la grippe, a chanté de son mieux, c'est-à-dire très-bien; Belletti est un Figaro excellent, plein de verve et de gaîté. Quant à la musique, elle est encore bien jeune, quoique âgée de trente-sept ans, comme le fait observer la *Gazette musicale* de Naples, où le chef-d'œuvre vient d'être repris au théâtre San-Carlo, et, il faut le dire à la gloire de l'Italie, si volage dans ses passions musicales, où il a fait tout autant de plaisir qu'à Paris.

P. S.

SOCIÉTÉ DES CONCERTS.
ET
SOCIÉTÉ SAINTE-CÉCILE.

Depuis longtemps la *Gazette musicale* s'était abstenue de rendre compte des séances de la Société des concerts. La raison en est simple: la Société, depuis vingt-sept ans, possède un répertoire admirable où les symphonies de Beethoven occupent le premier rang. Le public ne saurait se lasser de les écouter; mais la critique a une mission plus difficile : elle s'épuise en faisant chaque année l'éloge des mêmes œuvres. Toutes les formes de la louange sont usées à leur égard; l'analyse les a creusées jusque dans leurs dernières profondeurs, les a interrogées jusque dans leurs plus minces linéaments, leurs fibres les plus légères. Il est inutile que nous exaltions ces œuvres que tout le monde admire aujourd'hui au détriment souvent des maîtres modernes. Beethoven, en France, est parvenu malaisément à la gloire. Durant de nombreuses années on opposait à son style vigoureux, mais difficilement compréhensible, disait-on, la clarté, la limpidité de Haydn; aujourd'hui que Beethoven, de l'avis de tous les connaisseurs, est le roi de la musique instrumentale, on se sert de son nom dans un certain public pour jeter l'anathème sur l'auteur de toute tentative nouvelle. C'est donc un service rendu à l'art musical que d'avoir introduit dans le temple, subrepticement il est vrai, des œuvres inconnues, d'avoir tenté de persuader le public qu'à côté de Beethoven, quelques ouvrages modernes ont le droit de prétendre aux honneurs des séances du Conservatoire. Jusqu'ici la Société s'est montrée bien sévère à l'égard des compositeurs les plus distingués; bien tardivement elle a ouvert ses portes à Mendelssohn. Aujourd'hui même elle l'accueille encore, non peut-être par sympathie, mais parce que le grand maître lui donne pour lettres de recommandation les témoignages d'admiration de l'Europe entière. En tous cas la Société fait preuve de bonne volonté, et quels qu'aient été ses torts précédents, la critique doit les oublier ; elle doit accourir au-devant de la Société au premier signe de repentir.

Parmi les œuvres nouvelles récemment exécutées au Conservatoire, figure *le Songe d'une nuit d'été*, de Mendelssohn, œuvre fort remarquable en ce qu'elle nous présente sous un aspect tout nouveau le génie de l'auteur austère de *Paulus*.

Le Songe d'une nuit d'été (*Sommernachtstraum*) est l'une des plus charmantes créations d'un maître qui a écrit tant d'œuvres accomplies. Sauf quelquefois un peu d'indécision dans les contours, un peu de lassitude dans le souffle, *le Songe d'une nuit d'été* pourrait être comparé à l'*Obéron* de Weber, à cette différence près que dans l'*Obéron*, à côté de mille enchantements prodigués par le poëte, l'âme humaine a encore son rôle, et que l'action ne se passe pas seulement dans le domaine de la fantaisie, mais aussi dans le domaine plus réel des passions du cœur. *Le Songe d'une nuit d'été* est un mélodrame. C'est le poëme de Shakespeare scrupuleusement traité; nous y retrouvons tous les personnages chantés par le poëte anglais : Thésée, Égée, Hermia, Obéron, Titania, Bottom, Puck, Pyrame, Thisbé, *le Mur*, *le Clair de lune*, le *Lion*. (On sait que dans la pièce c'était un clown qui remplissait ces derniers rôles. Pour le mur, l'homme s'enduisait de farine; pour le clair de lune, il portait une lanterne.) La peinture de ces êtres, si étrangement accouplés par l'imagination fantasque de Shakespeare, offre au musicien une variété infinie de ressources. Dans les mélodrames allemands, comme dans les mélodrames français, les personnages principaux ne chantent pas, ils parlent, et les instruments accompagnent leurs paroles d'un murmure adouci, mais qui en complète et en renforce le sens. Aussi est-il curieux d'étudier dans la partition de quelles nuances diverses Mendelssohn a su colorer son orchestre suivant qu'il traduit les paroles d'Obéron et de Titania, le petit roi et la petite reine des fées et des lutins, ou celles des personnages secondaires de son drame.

Les morceaux que l'on exécute à la Société sont : *l'ouverture*, *le scherzo*, *n° 1*, un *Lied avec chœur*, *n° 4*, un morceau pour la fin du second acte, et une *Marche*, *n° 9*. Ces morceaux étaient, du reste, les seuls qui aient pu se séparer de l'ensemble de l'œuvre. Pour les autres, le texte, ainsi que la mise en scène, sont indispensables. Mais pourquoi sur l'un de nos théâtres ne traduirait-on pas ce mélodrame? Pourquoi ne nous rendrait-on pas l'*Obéron* de Mendelssohn tout entier? Ne soyons pas trop ambitieux et contentons-nous de ce que nous avons *obtenu*. Obtenu est le mot, car c'est un peu à l'instance des artistes que nous devons de voir enfin le Conservatoire sortir de sa longue torpeur.

L'ouverture du *Songe d'une nuit d'été* résume tout le drame et ne peut guère être comprise que par les auditeurs qui en connaissent bien les personnages et qui savent découvrir auquel d'entre eux pensait le compositeur lorsqu'il écrivait telle ou telle partie de son œuvre. Au moment où les violons se balancent sur une molle mélodie dans les régions les plus aiguës, que vient faire, dira-t-on, ce grossier instrument, cet ophicléide, qui mêle sa voix déplaisante à l'harmonieux concert? C'est Bottom, Bottom le tisserand, Bottom à la tête d'âne, dont, par une amère raillerie des caprices féminins, le poëte a rendu Titania amoureuse. C'est lui qui se présente sans façon au milieu du bal que la petite reine donne à ses sujets. Ailleurs encore nous retrouvons le disgracieux personnage. N'est-ce pas sa voix mélodieuse que le compositeur s'est efforcé de peindre dans cette phrase brutale en *si* naturel? (page 20) Et cette chute brusque de la mélodie, ce saut de neuvième majeure, n'est-ce pas le cri particulier de l'animal dont le grossier Bottom porte la tête sur ses épaules de rustre? D'un autre côté, le calme d'une nuit sereine pouvait-il être mieux traduit que par ces longues tenues des instruments à vent que découpent d'harmonieux silences? Le vol rapide des génies n'est-il pas dépeint avec un rare bonheur par le murmure mystérieux des violons qui croît et décroît selon que le cortége ailé du roi des génies s'éloigne ou se rapproche et vient un instant troubler le silence de la nuit?

Le *scherzo* (n° 1) en 6/8, semble avoir été écrit par Mendelssohn avec une fine aiguille dorée; des myriades de petites notes que la mesure peut à peine renfermer entre ses barres étroites viennent et s'enfuient avec la rapidité de l'éclair. Je m'imagine un tournoi où des êtres microscopiques, doués d'une agilité incroyable et animés d'une rage infinie, se poursuivraient, s'attaqueraient, s'éviteraient et recommenceraient sans relâche au sein de l'air leurs tourbillonnantes évolutions. Dans ces sortes de morceaux, qui demandent avant tout une irréprochable exécution, la Société des concerts prouve son incontestable supériorité d'exécution sur sa rivale, la Société Seghers. Pourquoi faut-il, malheureusement, que ce que la Société gagne en délicatesse, elle le perde en séve et en énergie? Pour quoi l'exécution des symphonies de Beethoven a-t-elle tant souffert que nous soyons tenté de désirer les voir éloigner du répertoire jusqu'au jour où une interruption momentanée réveillera l'intérêt des exécutants et rendra à Beethoven des interprètes dignes de lui?

Le n° 4 est un délicieux mais trop court morceau. Il présente, sous un moelleux accompagnement de violon, un dialogue piquant entre la clarinette et la flûte. Je n'ai pas besoin de dire que ce dialogue a été rendu avec tout le talent imaginable, puisqu'il était interprété par MM. Dorus et Leroy.

Le chœur des Elfes est charmant d'originalité et de délicatesse. Mlle Boulard a chanté le solo avec une voix très-limpide qui tranchait un peu sur le nébuleux ensemble des choristes du Conservatoire. C'était comme un rayon de soleil perçant des nuées sombres. J'ai particulièrement remarqué un *la* brillant et arrondi comme une petite perle. Mlle Boulard est bien décidément la *Titania* du Conservatoire.

La marche finale a de la pompe et de la grandeur, trop peut-être. Après tant de féeries, d'enchantements et de prestiges, il en coûte un peu de revenir sur la terre ; mais Shakespeare l'a voulu ainsi, et Mendelssohn l'a voulu comme lui.

La symphonie en *ut* mineur de M. Félicien David, également exécutée au Conservatoire, est une de ces œuvres que l'on écoute avec un charme infini, sans que l'attention ait besoin de se concentrer sur la

pensée du compositeur jusqu'à ce point où le plaisir devient une fatigue; c'est dire qu'elle est écrite dans les meilleures conditions de clarté et d'étendue. Que je sois partisan d'une musique plus profondément creusée, que je préfère la symphonie telle que Beethoven la comprend dans ses derniers ouvrages à la symphonie telle que l'entendait Haydn, cela ne me rend point injuste à l'égard de ce grand maître ni à l'égard de ceux qui ont suivi ses doctrines. Beethoven tout le premier s'en inspira d'ailleurs dans les œuvres de sa jeunesse. M. Félicien David est un peu de cette école ; il est doué d'une vive et heureuse imagination ; il possède le don du coloris, le sentiment du pittoresque; il a de la jeunesse et de l'individualité dans les idées ; mais dans l'art de les développer, il observe cette sage réserve qui est le cachet des œuvres de Haydn. Franchement, je voudrais la lui voir franchir un peu plus souvent, au risque peut-être de s'égarer une première fois, mais avec la chance aussi de rencontrer des effets surprenants et nouveaux. Cette observation est faite plutôt en vue de l'avenir qu'en vue du présent. J'aime infiniment les ouvrages de M. Félicien David, et je regretterais pour le bien de l'art qu'il ne les eût pas écrits ; mais j'ai voulu lui dire que le jour où il serait tenté d'abandonner un moment les sentiers fleuris pour en chercher de plus élevés, il y aurait un critique qui l'accompagnerait de ses vœux.

Le premier morceau de la symphonie en *ut* mineur repose sur une phrase très-noble ; les développements en sont riches, abondants, bien conçus ; le ton si sombre d'*ut* mineur y est fréquemment éclairé par d'habiles calculs d'instrumentation. La péroraison, courte et énergique, est précédée du motif principal confié aux basses et aux contrebasses et accompagné en tenues par les cors et les flûtes ; c'est un effet d'instrumentation très-neuf et très-pathétique. Le motif de l'*adagio* est délicieux et respire à la fois la mélancolie et la tendresse. Lorsqu'il reparaît pour la seconde fois dans les violons, la flûte vient ajouter une plainte timide au chant qui s'élève doucement. Cet *adagio* est peut-être le morceau que le public a le plus goûté. J'aime beaucoup plus le *scherzo* : il a des allures vives, franches, énergiques. Le musicien va à son but sans trop s'occuper de ramasser les fleurs qui se trouvent sur son chemin. Ce *scherzo* rentre dans la catégorie de ces morceaux dont nous désirons voir s'enrichir les œuvres de M. David. Une première fois le public n'a pas suffisamment compris; une seconde fois l'œuvre arrivera à ses oreilles plus claire et plus facile, et au jour où elle sera comprise, elle sera vivement appréciée.

Le final est un rondo d'un style un peu léger, mais développé savamment. A la fin de la première partie, j'ai remarqué une modulation curieuse: le ton est celui d'*ut*. Un rapide passage des violons a pour but de détourner l'oreille; les violons s'arrêtent sur le *si* naturel, et le reste du quatuor complète l'accord de *si* mineur dont les notes s'effacent bientôt une à une pour laisser régner de nouveau la tonalité d'*ut* majeur. C'est une petite excursion dans le domaine de la fantaisie, c'est un caprice charmant. Au résumé, la symphonie de M. David a fait assez de plaisir pour que l'on soit certain de la voir figurer encore sur les programmes de la Société.

Ainsi que la Société des concerts, la Société Seghers ne s'avance qu'avec une extrême précaution dans les voies du *nouveau* et de l'*inconnu*. On fonde une société ; on s'annonce avec d'excellentes intentions (on les a peut-être); on veut encourager les jeunes compositeurs de vingt à cinquante-cinq ans ; soi-disant, l'on ne travaille que pour eux ; et, en fin de compte, lorsqu'au bout de l'année nous faisons le relevé des services rendus par ces sociétés aux compositeurs, nous rencontrons d'assez minces résultats. Ainsi, cette année, en dehors d'Haydn, de Mozart ou de Beethoven, je n'ai pas vu figurer sur les programmes une seule symphonie dans son entier. Et cependant, ce genre de musique est cultivé en France par des artistes de conscience et de talent. Pourquoi, par exemple, la Société, au lieu de faire entendre à son public des œuvres qui ne peuvent que nuire à la renommée de Beethoven : l'ouverture du *Roi Estienne*, morceau sans caractère et sans unité; l'*Hymne religieux*, où la fatigue se décèle sous un travail pénible, n'exécute-t-elle pas résolument (car il faut de la résolution aujourd'hui pour imposer sa volonté au public, devenu plus capricieux et plus tyrannique que jamais) les symphonies de Berlioz aux vastes proportions, celles de David au cadre plus restreint, mais si gracieuses dans leur sphère modeste; les symphonies de MM. Reber, Gouvy, et de quelques autres encore qui se sont voués à la plus noble, mais aussi à la plus ingrate des tâches : celle de cultiver un genre de musique d'autant moins apprécié par le public, qu'il est plus élevé et plus pur?

A l'avant-dernier concert, M. Gouvy a laissé détacher de l'une de ses symphonies un *larghetto* d'un style très-simple, très-grandiose en même temps, qui rappelle l'école de Mendelssohn et annonce la main ferme et hardie d'un maître expérimenté. Il me semble que la Société pouvait bien exécuter tout entière, quand bien même quelques faiblesses auraient pu s'y glisser, une œuvre dont faisait partie un semblable morceau. Je voudrais aussi voir apparaître sur les programmes quelques compositions nouvelles de M. Gounod.

Le Vin des Gaulois est empreint d'un caractère très-énergique ; l'*Ave verum* respire l'onction religieuse. Mais, en définitive, cela ne fait que deux morceaux, et je suis de ceux qui aiment assez à *faire le tour* du génie d'un compositeur, à le voir s'exercer sur des sujets différents. Une symphonie de M. Gounod ou de M. Gouvy pouvait, sans inconvénient, prendre la place de la *Marche triomphale* de Ries. Ries est un remarquable compositeur pour le piano ; il est l'élève de Beethoven, mais il ne lui a pas surpris les secrets de son génie. Cette marche triomphale est chargée et surchargée d'instruments de cuivre, et cependant il est difficile de comprendre comment le compositeur, qui disposait de ressources si puissantes, n'a pas su en tirer des effets plus saisissants et plus neufs.

Au dernier concert de la Société Seghers, on n'a exécuté que des morceaux dont on parle depuis longtemps, ou des morceaux qui gagnent à ce que l'on n'en parle pas. Je ferai cependant une exception pour Mlle Wertheimber, qui a admirablement chanté une scène d'*Orphée*, de Gluck, qui lui avait déjà valu de si beaux succès au Conservatoire.

Dans un prochain article, je rendrai compte d'un ouvrage très-remarquable de Mendelssohn, exécuté à l'avant-dernière séance de la Société des concerts. C'est la *Première nuit de Walpurgis*.. Non, c'est le sabbat des sorcières. C'est un sujet druidique... je me trompe, c'est un sujet bohémien. L'action se passe dans les forêts de l'antique Gaule... Point du tout, c'est sur les cimes des monts Krapacks. J'expliquerai ceci avec quelques autres mystères.

LÉON KREUTZER.

AUDITIONS MUSICALES.

M. Reichel.

Il faut une conscience musicale vraie et du tact pour faire une juste part de critique et d'éloges à chaque société, à chaque virtuose qui surgissent tous les jours dans Paris.

Malgré les plaisanteries de quelques gens blasés, qui ils se moquent de ces manifestations artistiques, le concert abonde et plaît plus que jamais ; car la musique est un besoin social, car l'art musical est la seule croyance qui soit restée debout depuis toutes nos secousses politiques, et qui marche réellement vers le progrès indéfini.

Appuyés sur l'art passionné créé par Beethoven et Weber, les novateurs tiennent bon comme les littérateurs romantiques de 1830 à 1840 ; mais les classiques purs ne sont pas moins solides sous la protection de Bach, Haendel, Marcello, Allegri, Haydn, Mozart et Beethoven dans ses premiers ouvrages.

C'est comme disciple de nos plus purs classiques que M. Reichel,

pianiste et compositeur, a donné une matinée musicale dans les salons de M. Pleyel le 18 mars. La séance s'est ouverte par un trio en *mi* bémol pour piano, violon en violoncelle, exécuté par MM. Alard, Franchomme et Reichel, auteur de ce trio comme de toute la musique qui a été dite dans ce concert. Il faut avoir foi dans son talent et confiance en son auditoire pour faire ainsi une exhibition musicale de la même manière, de la même plume, du même esprit, d'art scientifique avant tout.

Quatre mélodies : *J'ai rêvé de toi*, *le Philtre*, *la Paix du cœur* et *les Trois Capitaines*, composées par M. Reichel, ont été chantées par Wartel. Ce sont plutôt des harmonies modulées que de simples mélodies pour faire briller le chanteur. Ces petites pièces ne sont cependant pas sans charme et sans originalité, surtout *les Trois Capitaines*, dont le traducteur des paroles aurait pu, ce nous semble, soigner un peu plus le style et la rime ; car les huit couplets de cette ballade allemande sont dans le genre de cette première strophe, si même ils ne sont encore plus naïfs :

Dessous le laurier blanc
La belle est endormie,
Blanche comme la neige,
Belle comme le jour!
Viennent trois capitaines
Pour lui parler d'amour.

On pourrait dire à ce *traduttore traditore*, comme le Francaleu de la *Métromanie* :

Monsieur! le romantisme a ses licences ; mais
Celle-ci passe un peu les bornes que j'y mets.

En opposition à cette musique vocale, M. Reichel a fait dire par MM. Alard, Adolphe Blanc, Casimir Ney et Franchomme, un quatuor pour deux violons, alto et violoncelle, en *si* bémol mineur, dans le genre des derniers quatuors de Beethoven, dans ce style compliqué, peu clair, qui ne nous semble permis qne lorsqu'on a de nombreux antécédents mélodiques et un grand nom dans l'art musical. Des modulations incessantes dans lesquelles les transitions enharmoniques jouent un rôle actif, ne prouvent pas la richesse des idées et la pureté du stye. Cela ressemblerait plutôt à la prodigalité d'un parvenu qui dépense son or sans discernement. L'idée première, d'ailleurs, le thème manque en général d'originalité, de nouveauté dans les œuvres de M. Reichel; et cependant ce compositeur est un homme de talent, d'un vrai savoir, et son trio en *ré* mineur pour piano, hautbois et basson, exécuté par MM. Romedenne, Jancourt et l'auteur, a plu généralement par sa facture claire, mélodique, venant surtout après des œuvres si compliquées d'*imitations* et de modulations. Puisque M. Reichel semble affectionner le genre classique, qu'il nous permette de lui donner ce conseil en style mythologique et rétrospectif qu'il faut savoir sacrifier aux grâces.

Troisième séance de musique de chambre par Mlle Charlotte de Malleville.

Celle-ci, pianiste au mécanisme moderne, paie tout naturellement et par goût, et par suite d'une excellente éducation musicale qu'elle doit en grande partie à M. Mereaux, compositeur et habile professeur de piano à Rouen, un tribut aux grâces rétrospectives qui présidaient aux ouvrages de Mozart, Haydn, Hummel, Beethoven, et à ceux de nos auteurs actuels qui prennent ces grands maîtres pour guides. Dans la séance de samedi 19 mars, nous avons entendu, vu Mlle de Malleville jouer, personnifier les grands maîtres del'art, de cette belle musique de chambre dans chacune de ces manifestations immortelles qu'ils nous ont laissées. On peut les dire d'une allure plus animée, plus passionnée, mais non d'un style plus élégant, plus énergique et plus pur.

Concert de M. Adolphe Fumagalli.

Ce n'est pas non plus l'énergie qui manque à M. Fumagalli : on lui voudrait *un poco più di dolcezza ;* on voudrait même qu'il se fît entendre parfois dans quelques morceaux de musique sérieuse. Les serénades espagnoles, boléros et polka des magots sont des bagatelles musicales fort gentilles quand cela est joué dans un salon, sur un piano entouré de jolies femmes; mais c'est une lutte engagée entre MM. Ascher, Gottchalk et autres, sans résultats avantageux pour les intérêts de l'art. M. Fumagalli est assez habile dans le mécanisme de son instrument pour aborder la poésie de l'art. C'est alors qu'on pourra le juger sérieusement et voir s'il y a de l'avenir en lui. Dépenser les belles facultés d'exécution qu'il possède à dire de la musique peu musicale, c'est ne se montrer virtuose qu'à demi.

Société des concerts des Jeunes artistes.

TROISIÈME SÉANCE.

Ici, pas de prétention, nous le supposons du moins, mais de jeunes artistes qui ne s'effarouchent pas des avis comme les graves professeurs des autres associations musicales habitués au respect de leurs élèves, aux égards de la critique, et à l'admiration stéréotypée de leurs auditeurs, dignes de porter l'habit français, la culotte courte et des boucles aux souliers.

L'orchestre de la *Société des concerts des jeunes artistes* a dit dans sa séance du 20 mars, dans la salle Herz, l'ouverture de *la Flûte enchantée*, de Mozart, avec ensemble et vigueur, avec trop de vigueur même. Le contraste des *forte* et des *piano* n'a pas été assez observé. Les points d'orgue de la seconde partie de l'ouverture ont été trop prolongés; c'étaient des points de repos qui ont allangui l'action si vivace de cette belle préface d'un des chefs-d'œuvre de Mozart.

Pour la première fois, depuis les débuts de la jeune association, le chœur a bien marché. Celui de *C'est aujourd'hui Pâques fleuries*, du *Fra-Diavolo*, de M. Auber, a été dit avec intelligence et bien nuancé. Malgré cela, la partie vocale est toujours le côté faible dans ces sociétés musicales. Comme soliste, Mlle Larcena, qui a dit en français une cavatine de l'*Otello* de Rossini, s'est montrée cantatrice incomplète et d'une expression dramatique outrée jusqu'au ridicule dans la cadence finale de son air.

Le délicieux *andante* de la 35e symphonie de Haydn a été chanté par tout l'orchestre d'une manière charmante, avec des nuances fines, délicates, un ensemble parfait.

Le sous-chef d'orchestre de la Société, M. Adolphe Blanc, a fait exécuter une ouverture de sa composition, préface présumée d'un opéra intitulé *Jeanne-d'Arc*, et qui prouve que ce jeune compositeur sait déjà bien jouer de ce vaste instrument qu'on appelle l'orchestre. L'instrumentation de ce morceau est brillante et riche d'effets de sonorité; mais on peut dire que cette sonorité l'emporte sur les idées mélodiques. L'introduction décèle une bonne distribution des instruments à vent; mais le thème de l'*allegro* est vague et n'a rien de caractéristique et qui puisse rester dans la mémoire. Quoi qu'il en soit, cette ouverture est une œuvre estimable et qui annonce de l'avenir dans son auteur.

Une fantaisie pour flûte, exécutée par M. Demersmann, membre de la Société, a été dite d'une manière brillante et satisfaisante pour ceux qui aiment cet instrument. Par l'unanimité des suffrages qu'a obtenus le soliste, on voyait qu'il n'y avait pas de disciple de Cherubini parmi les auditeurs. Des bravos unanimes ont salué aussi le jeune, orchestre qui a dit d'une façon énergique et brillante, surtout les instruments de cuivre, la belle préface de *Guillaume Tell*.

Camillo Sivori.

L'héritier des excentricités, mais aussi du beau son et de l'expression de Paganini, Camillo Sivori, a donné une nouvelle soirée musicale lundi dernier, salle Herz. Le bénéficiaire a dit l'*adagio* et le *rondo* du concerto-clochette de son illustre maître, et l'on a applaudi, comme on l'a fait et comme on le fera longtemps encore dans toute l'Europe musicale, l'originalité si piquante de l'auteur et de l'interprète de ce

morceau charmant; puis il a joué d'une manière expansive *la Mélancolie* de Prume, ce violoniste belge dont la raison et la vie ont fait naufrage avant le temps, et il a bercé, de mélancolie et de plaisir, tout son auditoire.

Un trio pour piano, violon et violoncelle, composé par M. Mulder, et dans lequel on a remarqué un charmant andante, a été dit par l'auteur, M. Seligmann, l'un de nos bons violoncellistes, comme on sait, et Sivori, qui ne brille pas moins dans l'ensemble que dans les *soli*; puis sont venues les variations de Paganini sur l'air de la *Molinara* de Paisiello : *Nel cor più non mi sento*; et puis le *Carnaval de Cuba*, qui ne figurait pas sur le programme et que le complaisant bénéficiaire a dit à la demande générale, ce qui lui a valu un supplément d'unanimes applaudissements.

Deux cantatrices ont figuré dans ce joli concert, Mme Steiner-Beaucé, sœur de Mme Ugalde de l'Opéra-Comique, et Mme Anna Bertini. Mme Steiner-Beaucé chante avec beaucoup d'expression dramatique, dont elle fait peut-être une trop forte dépense pour le concert; l'autre cantatrice est une grande et belle Hollandaise qui serait très-bien placée sur notre première scène lyrique, où elle ne peut manquer d'arriver, pour peu qu'on tienne à y voir figurer une personne propre à la tragédie lyrique et possédant une bonne méthode de chant.

Soirée musicale donnée par Vieuxtemps.

Décidément, le programme, en quelque chose que ce soit, est fort difficile à formuler, à fixer, à maintenir dans toutes les promesses qu'on y fait. Nous en avons là un sous les yeux qui, dans la soirée musicale donnée par Vieuxtemps, le vendredi-saint, attirait les regards de ses lecteurs sur les noms de MM. Chéri, Ducor, Raoul, Jacquart et Massart, en lettres capitales, et nous n'avons vu briller ces virtuoses que dans l'accompagnement d'un concerto de Bach. Au reste, le bénéficiaire pouvait dire comme la *Médée* de Corneille : *Moi! moi, dis-je, et c'est assez!* Il est trop modeste pour lancer cette fière citation, et il s'est même félicité des succès de bon aloi qu'ont obtenus M. Lefort, Mme Bertini, Mlle Duclout et Mme Massart, qui a dit le concerto en *ré* mineur de Bach et l'ouverture de *Guillaume Tell*, arrangée par Liszt, en pianiste qui joue aussi bien la musique actuelle que les œuvres classiques dans la pureté de leur style rétrospectif.

Et maintenant que dire de Vieuxtemps, à propos de sa dernière manifestation artistique? Qu'il impose aux analyseurs de ces choses musicales la monotonie de la louange. Il a dit, lui aussi, en bon vieux et délicieux style la *Ciaccona*, de Bach, puis une charmante romance sans paroles de sa composition; et puis un morceau de salon intitulé *l'Orage*, qu'il essayait pour la première fois en public. Cet *Orage* est une tempête de difficultés, d'impossibilités, que l'habile violoniste peut, seul, rendre possible. C'est de la musique imitative s'élevant à la poésie de l'art, ainsi que son élégie pour alto, qu'il a redite à la satisfaction de tous les amateurs des belles inspirations. La *Norma*, fantaisie étrange, et dite sur le *sol* du violon monté à l'*ut*, est un tour de force et de grâce, et de sonorité nouvelle, qui fait naître l'étonnement et l'admiration des plus habiles violonistes. Le trille du diable rêvé par Tartini n'est qu'une plaisanterie en comparaison des difficultés de cette fantaisie fantastique, et qui provoque toujours d'unanimes applaudissements. La corde de pendu qu'on porte dans sa poche, et qui, dit-on, est comme un talisman de bonheur; toutes les cordes qui ont servi aux triomphes de Mme Saqui pendant un demi-siècle, au moins, ne sont rien en comparaison des prodiges opérés par Vieuxtemps sur sa quatrième corde. Quand il chante sur cette corde enchantée, Vieuxtemps fait vibrer toutes celles du cœur, et l'on peut dire à ceux qui ne l'ont pas entendu qu'ils n'ont pas éprouvé le plus doux étonnement de la vie artistique.

Dans un concert donné la veille dans la salle du palais Bonne-Nouvelle, au profit d'une famille malheureuse, et dans laquelle Vieuxtemps s'était fait entendre, on a distingué une fantaisie originale pour flûte, composée et fort bien exécutée par M. Dufau.

Dans cette même salle, la Société des jeunes artistes a donné aussi, le lendemain, son concert spirituel du vendredi-saint. Ce qu'il y a eu de plus remarquable dans cette solennité de musique religieuse et autre, c'est la *symphonie-cantate* de Mendelssohn. Cette belle œuvre instrumentale et chorale a été fort bien exécutée par le jeune orchestre et de plus jeunes choristes, qui font l'effet d'une pépinière d'enfants de chœur. La partie instrumentale de l'ouvrage de Mendelssohn est pleine de belles mélodies, et les cuivres y jouent un rôle pompeux et grandiose. On pourrait dire même que le chœur y est trop compacte, trop plein d'harmonie, et qu'on y voudaait des éclaircies, quelques phrases musicales dialoguées qui laissassent reposer l'oreille de tant de richesse et de bruit savant.

Dans cette même salle, et quelques jours auparavant, Mlle Molidoff a donné un concert dans lequel elle a chanté, selon son habitude, des cavatines de Bellini et de Donizetti, qu'elle dit toujours fort bien, et qu'elle a mieux chantées encore dans cette agréable soirée musicale qui avait attiré bon nombre d'amateurs des talents de Mlle Molidoff.

HENRI BLANCHARD.

LITTÉRATURE MUSICALE.

DU RHYTHME, PAR M. BEAULIEU.
ÉTUDES SUR L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE, PAR M. LABAT.

En France, les questions importantes d'archéologie, d'histoire et même de théorie, si intéressantes pour l'art musical, n'ont guère été jusqu'ici soulevées et traitées qu'à Paris. Cela s'explique. Paris tient à la disposition des érudits d'immenses et rares trésors, amoncelés dans de nombreuses bibliothèques publiques, dans de riches collections particulières. L'esprit le plus sage, le plus ingénieux, ne saurait, lorsqu'il s'agit d'étude rétrospective, se passer des matériaux qui en sont la base positive et obligée. De là le peu de part que la province a dû prendre, du moins activement, au mouvement historique dont l'art est l'objet depuis vingt-cinq ans.

Mais dans ces derniers temps la rapidité des voies de communication a si bien rapproché du centre les points divers de la circonférence, que désormais l'intelligence départementale peut satisfaire plus aisément qu'autrefois son légitime désir d'exploration et d'étude. Déjà la province musicale a mordu çà et là au fruit de l'arbre de la science. Nous avons sous les yeux deux productions qui l'attestent : l'une de M. Labat, organiste de la cathédrale de Montauban, qui figure pour la première fois, ce nous semble, au rang des musicologues; l'autre de M. Beaulieu, de Niort, compositeur distingué, artiste-amateur bien connu et d'un vrai mérite. Commençons par l'écrit de M. Beaulieu, intitulé : *Du rhythme, des effets qu'il produit et de leurs causes.*

C'est une brochure de peu d'étendue, cent pages à peu près, dont la moitié tout au plus est consacrée au texte; le reste se compose de citations musicales, d'extraits de partitions, reproduits par le typographe avec précision et netteté. Dans un *avertissement* modeste, l'auteur se hâte de prévenir le soupçon de plagiat que l'énoncé du titre pourrait éveiller en rappelant le grand travail de M. Fétis sur le rhythme.

Communiqué en 1844 à l'Académie des beaux-arts de l'Institut, et lu en 1852 à la Société de statistique des Deux-Sèvres, le mémoire de M. Beaulieu allait voir le jour, lorsque parut le premier des articles de M. Fétis qui ont fait sensation dans le monde musical. Néanmoins, M. Beaulieu ne laissa pas de publier sa brochure, « qui, dit-il, contient peut-être quelques idées nouvelles. » Dans une matière qui côtoie de si près les abstractions métaphysiques, toujours vagues et obscures, la nouveauté des idées est certainement quelque chose, mais la clarté d'exposition a surtout un grand prix. Cette qualité ne manque pas au style de M. Beaulieu, style sage, sobre, précis et généralement très-lucide. L'auteur constate d'abord la présence du rhythme et son action plus ou moins irrésistible sur les masses. Il le définit et veut ne voir

aucune différence entre le rhythme et nos mesures musicales, qui ne sont, à son avis, que les plus simples et les premières combinaisons du rhythme dans le mouvement. Sur ce point, la démonstration ne nous a pas semblé aussi concluante que l'auteur paraît le supposer.

Plus loin, M. Beaulieu développe d'ingénieuses observations sur le rapport de nos mesures binaires et ternaires avec les diverses espèces de pieds usités dans la poésie grecque et la poésie latine, et avec les différentes valeurs de durée dans la notation du moyen-âge. Il parle du *temps rhythmique*, de ses combinaisons, du retour périodique du temps fort, et en tire, en passant, des conclusions défavorables à la mesure complexe *à cinq temps*, dont l'emploi n'est certainement pas vulgaire. L'écrivain recherche ensuite les effets expressifs et, si l'on peut ainsi dire, les propriétés morales de certains rhythmes élémentaires, qu'il fait descendre en droite ligne des mètres principaux de la versification antique. Nous ne suivrons point M. Beaulieu dans les appréciations, un peu arbitraires parfois, de quantité de phrases musicales dont il attribue le caractère et l'effet aux rhythmes spondaïque, pyrrhique, dactylique, anapestique, jambique, trochaïque... Il y a dans tout cela des aperçus souvent délicats et subtils. Mais il nous paraît qu'afin de constater bien franchement les propriétés et le caractère authentique de ces rhythmes primordiaux (modifiés d'ailleurs à l'infini par la marche mélodique, par le degré de vivacité du mouvement, par la coupe symétrique des phrases, par la nature de l'harmonie, des timbres sonores, etc.), M. Beaulieu aurait dû, peut-être, choisir pour chaque exemple un fragment composé uniquement du genre de rhythme dont il parle. Le mélange de différents rhythmes dans les extraits cités ne laisse pas juger assez nettement de l'effet qu'un seul produirait. Du reste, cette matière est si vaste que ce n'est pas dans un travail aussi concis, aussi rapide, qu'il est possible de la traiter suffisamment. Elle n'est donc qu'effleurée, mais avec esprit, par M. Beaulieu, qui même se défend de parler après M. Fétis, du rhythme phraséologique. Quoi qu'il en soit, cette brochure, parsemée de détails intéressants, d'aperçus fins et déliés, se fait lire avec intérêt, et donne à souhaiter que l'auteur persévère dans ses méditations et ses recherches.

Venons maintenant au livre de M. Labat, de Montauban. En voici le titre, qui ne brille pas précisément par la brièveté : *Etudes philosophiques et morales sur l'histoire de la musique ou recherches analytiques sur les éléments constitutifs de cet art à toutes les époques, sur la signification de ses transformations, avec la biographie et l'appréciation des auteurs qui ont concouru à ses progrès.* Ces vingt-quatre études forment deux volumes et ont la prétention de résumer les faits principaux de l'histoire infiniment variée de l'art et des grands artistes. Elles se succèdent dans un enchaînement plutôt chronologique que logique. Le plan est vague, décousu ; et comment en serait-il autrement, lorsqu'il s'agit de toucher à tant de matières, dont la moindre réclame à elle seule un ouvrage complet? C'est donc bien moins un livre sagement ordonné, concluant, mûrement rédigé, qu'une revue rapide et un peu incohérente, une espèce de portefeuille où tout est entassé assez à l'aventure, un répertoire en quelque sorte *à tiroirs*, qui comporte des additions ou des suppressions purement arbitraires. Certes M. Labat embrasse trop de questions à la fois pour pouvoir traiter, nous ne disons pas à fond, mais suffisamment chacune d'elles. Comment, en effet, donner en quelques pages une idée convenable soit de la musique des Grecs, soit des notations au moyen-âge, de l'*Organum* et de la diaphonie, soit de la musique en Allemagne pendant *tout* le moyen-âge? Il y a une seule étude, et assez courte encore, pour la musique en France et en Angleterre durant les XIIIe, XIVe, XVe et XVIe siècles! Une seule aussi pour la musique religieuse en Italie du XIIIe au XVIe siècle! Une seule pour la tonalité moderne, l'oratorio et l'opéra! En revanche, si l'auteur donne si peu de développements aux graves questions historiques de l'art, il s'appesantit outre mesure sur des accessoires de valeur secondaire. Il a, par exemple, toute une longue étude sur le roi des violons, une autre sur les bardes, mais sans un seul détail qui soit une conquête pour la science. Il aime à redire avec complaisance des anecdotes d'une nouveauté problématique : Richard Cœur-de-lion délivré par le troubadour Blondel ; les chantres de Charlemagne en querelle avec les chantres du pape ; la voix de Raff, le divin virtuose, arrachant à la princesse Belmonte des larmes salutaires. M. Labat reproduit des biographies sues de tout le monde, celles, par exemple, de Lully, de Rameau, de Gluck, de Piccinni, de Sacchini, de Mozart, d'Haydn, etc. J'en passe et des meilleurs.

Quiconque a beaucoup *lu* doit avoir beaucoup retenu. M. Labat a beaucoup lu, cela est visible; beaucoup retenu aussi, ce qui est très-visible encore. Les emprunts surabondent dans ses *Etudes*, qu'il aurait dû nommer tout simplement des *Réminiscences*. Ainsi, il a largement mis à contribution les écrits de M. Fétis père, particulièrement la *Biographie des musiciens*, très-souvent encore le vaste recueil de la *Gazette musicale*, une véritable mine de recherches et d'observations pour ceux qui aiment à trouver la besogne toute mâchée. Il faut dire aussi que M. Labat a la probité de citer souvent ses auteurs et même avec des éloges infiniment gracieux dont, pour notre part, nous avons à le remercier. Il est vrai qu'une critique plus saine se serait bien gardée d'accueillir sans discussion des on-dit d'une authenticité fort douteuse, tels que le *God save* , attribué à Lully, l'air *Vive Henri IV!* attribué à Ducaurroy, quoique ce soit un air de danse bien antérieur à Ducaurroy. Mais M. Labat compile et ne choisit point. Dans son livre, nous avons vainement cherché un aperçu neuf, un fait nouveau, à moins pourtant que l'auteur ne persiste dans la singulière assertion établie à propos du musicien Lalande et de son ballet des *Éléments*, « *dont le roi* (c'est M. Labat qui parle) *avait composé lui-même les paroles* ! » Ceci est vraiment une découverte. Jusqu'à ce jour, le poëte Pierre-Charles Roy, l'auteur assez connu de plusieurs opéras, du ballet des *Sens*, d'*Hippodamie*, des *Grâces*, passait pour avoir écrit les *Eléments*, son meilleur ouvrage, représenté aux Tuileries en 1721. Mais voici que M. Labat soulève le voile ; le royal incognito est trahi. La postérité va rendre à la mémoire de Louis XV le bénéfice de sa gloire, seuls droits d'auteur qu'il puisse toucher aujourd'hui. Le poëte Roy va baisser pavillon devant le roi poëte! Louis XV poëte d'opéra! et poëte à onze ou douze ans! Voilà Louis XVIII bien distancé, lui qui ne contribua que pour moitié, dit-on, à *Panurge* et à la *Caravane du Caire*.

Au demeurant, les *Etudes* de M. Labat ont cela de bon qu'elles offrent au gros des lecteurs une vue générale de l'histoire de l'art, et peuvent donner quelque idée de son ensemble. M. Labat raconte d'ailleurs et expose en homme qui semble convaincu, en musicien de cœur et même enthousiaste. Son style n'est pas de premier ordre, mais il est convenable et généralement sympathique, sauf quelques exclamations méridionales et quelques invocations un peu trop impétueuses. Sans faire autorité aux yeux des savants, ce livre plaira certainement aux lecteurs qui sont en quête de notions superficielles et agréables, les seules après tout dont le monde pense avoir besoin.

MAURICE BOURGES.

ÉPHÉMÉRIDES MUSICALES.

27 mars 1823. Mort du célèbre violoncelliste Jacques-Michel Hurel de LAMARE, à Caen.

28 — 1825. Première représentation du *Vampire* de H. Marschner, à Leipzig. Cet opéra eut un brillant succès dans toute l'Allemagne.

29 — 1733. Mort de François ALGHISI, organiste de la cathédrale de Brescia.

30 — 1747. Naissance de Jean-Abraham-Pierre SCHULZ, à Lunebourg. Ce compositeur s'est fait connaître surtout par ses chants populaires.

31 — 1732. Naissance de François JOSEPH HAYDN, à Rohrau (petit bourg situé sur les confins de l'Autriche et de la Hongrie).

1er avril 1837. Le célèbre ténor Ad. Nourrit donne sa représentation de retraite à l'Opéra de Paris. (Voyez les Ephémérides du 8 mars.)

2 — 1736. Antoine Lotti est nommé maître de chapelle de Saint-Marc, à Venise. Cet illustre compositeur, maître de Marcello, était né à Venise vers 1665, et mourut en 1740.

Théodore PARMENTIER.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, pour la réouverture, à l'Académie impériale de musique, *Robert-le-Diable*.

*** Tous les théâtres impériaux ont fait relâche jeudi, vendredi et samedi.

*** Lundi, Mme Bosio nous a fait ses adieux dans *Louise Miller*, suivie du ballet de *la Fille mal gardée*.

*** Mercredi, *Moïse* a été donné pour la clôture.

*** Le théâtre de l'Opéra-Comique doit donner mercredi prochain *la Tonelli*.

*** L'opéra de *Madelon*, de MM. Sauvage et F. Bazin, vient d'être représenté sur le théâtre de Marseille avec un très-grand succès. Audran, qui remplissait le rôle d'Arthur, et Mme Charton, celui de Madelon, ont été rappelés plusieurs fois pendant la représentation et couverts de bouquets et d'applaudissements. Mlle Hannegresse, dans le rôle de Mlle Malpart, et MM. Barrielle et Nief, dans ceux du baron et de Joseph, ont, de même, été fort applaudis.

*** Aujourd'hui dimanche, le Théâtre-Italien donnera *Il Barbiere di Siviglia* chanté par Mme de la Grange, Calzolari, Belletti et Napoleone Rossi.

*** M. le comte de Bacciocchi, premier chambellan de l'Empereur, a remis, au nom de l'Impératrice, et comme témoignage de sa satisfaction, un magnifique bracelet à Mme Gaveaux-Sabatier, à l'occasion du premier concert donné aux Tuileries.

*** Hier, samedi, a eu lieu le grand concert spirituel donné au théâtre de l'Opéra-Comique par l'association des artistes musiciens. Nous en rendrons compte dimanche prochain.

*** La lutte des deux théâtres italiens à Londres vient de finir par une transaction. M. Gye, directeur de Covent-Garden, a traité avec M. Lumley, directeur du théâtre de Sa Majesté, et réunira sous sa direction les deux théâtres. Cette conclusion, dont les artistes se félicitent, sera également avantageuse à tous les autres intéressés.

*** Mathieu, le ténor, qui chantait cette année à Paris, passe au théâtre de Bruxelles, où il doit créer le rôle de Léon dans le *Juif errant*.

*** On s'est beaucoup occupé dans le monde musical des bruits divers qui ont couru à l'occasion du magnifique piano d'Erard, qui a remporté la grande médaille à l'exposition de Londres. Voici exactement ce qui est arrivé : Sur l'invitation qui lui a été adressée, M. Erard a fait transporter son chef-d'œuvre aux Tuileries, pour le montrer à l'Impératrice. Après avoir reçu les compliments et les félicitations de Leurs Majestés, il a respectueusement manifesté le désir de voir ce piano occuper, disait-il, la plus belle place de France en restant aux Tuileries. L'empereur a accédé à ce vœu avec une grâce pleine de bienveillance, et a répondu qu'il gardait l'instrument. En ambitionnant l'honneur de voir accueillir le fruit de ses travaux par le chef de l'État, M. Erard comprenait bien que la partie artistique, dégagée de la valeur matérielle intrinsèque de son œuvre, était le seul hommage qu'il lui fût permis d'offrir. Aussi, lorsqu'il s'est agi du prix, a-t-il seulement rassemblé les notes des dépenses extraordinaires faites pour la fabrication et les magnifiques ornements de cet instrument sans pareil. Il a réuni les factures et présenté le chiffre de toutes les dépenses, qui s'élèvent à la somme strictement exacte de 26,138 fr. 47 c. Une lettre de M. Achille Fould, ministre d'État et de la maison de l'Empereur, a fait savoir à M. Erard combien la délicatesse de son procédé avait été appréciée. Offert dans ces conditions, l'hommage respectueusement présenté a été délicatement accueilli, et M. Erard a eu l'honneur de se voir simplement remboursé de ses rigoureuses dépenses de fabrication.

*** M. Cicéri, le célèbre peintre décorateur, vient d'être nommé inspecteur des théâtres des palais impériaux.

*** L'un des jours de la semaine dernière, M. P. Scudo, le célèbre musicien et critique, en traversant la rue Saint-Lazare, a été renversé par un cabriolet et s est cassé le col du fémur. Malgré la gravité de cet accident, son état n'inspire aucune inquiétude.

*** Hermann Léon, qui a passé quelques jours à Paris, se rend à Lille pour y créer le rôle principal de *Marco Spada*.

*** Demain, lundi de Pâques, cinquième séance de musique de chambre de MM. Alard et Franchomme, dans la salle Sax, rue Saint-Georges, n° 50, à deux heures précises. On y entendra : 1° trio en *mi* bémol, op. 70, de Beethoven; 2° 9e quintette de Onslow; 3° Sonate pour piano et violoncelle, op. 5, de Beethoven, exécutée par MM. Alkan et Franchomme; 4° Andante capricioso (posthume), de Mendelssohn ; 5° Quintette en *sol* mineur, de Mozart. — La sixième et dernière séance aura lieu le dimanche 17 avril.

*** C'est jeudi prochain, 31 mars, qu'aura lieu, dans la salle Herz, le concert de MM. Armingaud et Léon Jacquard, avec le concours de M. Roger, Mme G. Sabatier, Mme Massart et André Hoffmann. Les bénéficiaires feront entendre plusieurs nouvelles compositions, entre autres : le *Dernier chant d'Antonia* pour soprano et violon et un grand duo pour violon et violoncelle sur *les Huguenots*.

*** La seconde soirée poétique et musicale de Godefroid est définitivement fixée au samedi 2 avril, salle Herz. La harpe enchantée de ce David moderne fera entendre *les Gouttes d'eau, le Réveil des Fées, les Nuits d'Espagne, les Adieux* et *le Carnaval de Venise;* puis, à la demande générale, la voix de Roger s'unissant aux accords de Félix Godefroid, redira les belles strophes inspirées à Méry par *la Mélancolie, le Rêve* et *la Danse des Sylphes*. Mmes Iweins d'Hennin et Madeleine Graever ajouteront à l'éclat de cette fête musicale.

*** Edouard Wolff, le pianiste compositeur dont tout le monde connaît les œuvres, mais qui, comme virtuose, ne se produit que trop rarement, donnera, le 4 avril, un concert dans lequel il se fera entendre avec M. Van-Gelder, le célèbre violoncelliste.

*** Georges Hainl, l'éminent chef d'orchestre et violoncelliste, est en ce moment à Paris.

*** Une ode à Sa Majesté l'Impératrice, mise en musique par M. Hervé, organiste à Saint-Eustache, avait été chantée devant LL. MM. II. le 1er de ce mois, au palais des Tuileries. A cette occasion, le compositeur a reçu un brillant témoignage de la satisfaction de S. M.

*** Le célèbre violoniste Bazzini se fera entendre, pour la première fois depuis son retour à Paris, dans le concert qui sera donné mardi soir, 29, salle Herz, par Alexandre Batta.

*** M. Edouard de Hartog vient d'arriver à Paris pour y achever la partition d'un ouvrage lyrique et dramatique dont le poëme est de M. Emile Augier.

*** M. Léon Lecieux donnera un concert mercredi 30 mars, huit heures du soir, dans la salle Herz. Le talent bien connu du bénéficiaire et le concours d'artistes les plus distingués, tels que MM. Richard Mulder et Fumagalli; et pour le chant, MM. Géraldi et Levassor, promettent une soirée très-brillante.

*** Une séance de musique instrumentale sera donnée dans les salons d'Hesselbein, le mercredi 30 mars, à une heure et demie, par M. Charles Dancla. En voici le programme : 1. Sixième quatuor pour deux violons, alto et violoncelle, de Ch. Dancla, exécuté par MM. Ch. Dancla, L. Dancla, Viguier et Lee : *premier morceau, prière, minuetto, final*. — 2. Trio en *ré* majeur, pour piano, violon et violoncelle, de Ch. Dancla, exécuté par MM. Francis Plantet, Ch. Dancla et Lee : *andante, final*. 3. Trois romances sans paroles, pour le violon, composées et exécutées par M. Ch. Dancla : *l'Attente, le Doute, le Retour*. — 4. Sonate en *ut* mineur, pour piano et violon, de Beethoven, exécutée par MM. Francis Plantet et Ch. Dancla : *premier morceau, scherzo*. — 5. Fantaisie sur *Norma*, composée et exécutée par M. Ch. Dancla. — 6. Soixante-sixième quatuor en *sol* majeur, pour deux violons, alto et violoncelle, d'Haydn, exécuté par MM. Ch. Dancla, L. Dancla, Viguier et Lee.

*** M. et Mme Deloffre donneront leur grand concert annuel, salle Herz, le vendredi, 1er avril, à une heure et demie, avec le concours de Mmes Ch. Ponchard, H. Potier, MM. H. Altès, Carré (du Théâtre-Lyrique), Grignon fils et Chaudesaigues. L'orchestre, dirigé par M. Seghers, exécutera plusieurs morceaux. M. et Mme Deloffre y feront entendre avec accompagnement d'orchestre, le 8e concerto de Spohr pour le violon, et le Concert-Stuck de Weber pour le piano.

*** Mlle Rosa Kastner, qui a produit une si grande sensation à son premier concert, en donnera un second, le mardi soir, 6 avril, dans la salle Herz, avec le concours de MM. L. Lacombe, Bazzini, le célèbre violoniste, Mme Vera et M. de La Grave.

*** Après un séjour de cinq mois à Saint-Pétersbourg, Mme Nissen-Saloman a fait une tournée artistique à Moscou, Kasan et Odessa; de cette ville, elle a été à Constantinople, où elle est restée six semaines. De retour à Moscou, Mme Nissen a donné trois brillants concerts.

*** Un de nos violonistes les plus aimés, Adolphe Herman, donnera, dimanche 3 avril à 2 heures, salle Pleyel, une très-belle matinée musicale dans laquelle on entendra l'élite de nos artistes. Le bénéficiaire jouera son *Carnaval de Paris* et le charmant duo pour piano et violon avec Richard Mulder, morceaux qui lui ont valu cet hiver de si brillants succès.

*** C'est par erreur que nous avons annoncé que le concert de Seligmann aurait lieu dans la salle Herz. C'est dans la salle Pleyel que le célèbre violoncelliste se fera entendre, le 4 avril, avec le concours de Sivori, Fumagalli, Lefort et Mme Sabatier-Gaveaux.

*** M. Louis Hall, l'habile pianiste, donnera un concert vendredi, 1er avril, à huit heures du soir, dans la salle de M. Sax. On entendra, pour la partie vocale, Mlle Duval, MM. Jules Lefort et Emile Fleury; et dans la partie instrumentale, outre le bénéficiaires, MM. Hermann Rignault et Bessems.

*** *Le Progrès*, journal qui se publie à Rennes, contenait dernièrement des articles recommandables à plus d'un titre, *sur le moyen de propager les arts et spécialement la musique*. Comme conséquence de ses théories, l'auteur formulait un vœu que nous appuierons bien volontiers, celui de l'établissement d'un Conservatoire destiné aux adultes des deux sexes, et qui

aurait pour but de former des chœurs et un orchestre pour les concerts et fêtes de la ville; de fournir des chœurs et des sujets spéciaux pour la musique religieuse; de préparer des sujets pour le Conservatoire de Paris. Quant aux moyens d'exécution, l'auteur propose tout un système qu'il ne nous appartient pas d'examiner. Nous laissons ce soin aux autorités locales, qui sauront mieux que nous en apprécier les avantages.

*** L'Italie vient de perdre son plus célèbre et plus ancien éditeur de musique, Giovanni Ricordi, mort le 15 de ce mois, à l'âge de 68 ans. Fondateur d'un établissement immense et renommé dans toute l'Europe, il avait, de plus, créé depuis dix ans, la *Gazzetta musicale di Milano*, à l'imitation de la *Gazette musicale* de Paris. Il aura pour successeur son fils Tito Ricordi, qui, on l'espère, achèvera l'exécution du projet consistant à élever une vaste salle de concert, ouverte périodiquement aux professeurs et amateurs nationaux, ainsi qu'aux artistes étrangers qui ne peuvent en ce moment se faire entendre qu'au théâtre.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Marseille*, 15 mars. — Vieuxtemps s'est fait entendre trois fois devant des recettes de plus de 3,000 fr., et la quatrième fois, où son triomphe n'a pas été moins grand, il a joué pour les abonnés et à prix ordinaire. L'orchestre lui a décerné une magnifique couronne en argent, qui lui a été remise à la fin d'un de ses concertos par M. Hasselmans. Le grand artiste a remercié les musiciens en les invitant à un souper splendide. — *La Vestale*, remise en scène, a fait chambrée complète, et la reprise de *Giralda*, suspendue seulement quelques semaines, a fait le plus vif plaisir. Audran et Mlle Charton Demeur sont excellents dans ce charmant ouvrage.

*** *Amiens*, 20 mars. — Dans le concert au profit des pauvres donné par la Société philharmonique, Vieuxtemps, Servais, Mme Bosio et Lucchesi ont enchanté le nombreux et brillant auditoire. Il faut aussi nommer M. Vauthrot, qui tenait le piano ; M. Lacoste, l'habile chef d'orchestre, et M. Deneux, le président de la Société.

*** *Chartres*, 17 mars.— La Société philharmonique a donné, jeudi dernier, un concert au bénéfice des pauvres. L'artiste placée en tête du programme était Mlle Geismar, qui possède une voix de contralto fort étendue, et dont les belles notes basses s'élèvent sans effort aucun jusqu'à l'aigu. Ce magnifique instrument dont la nature l'a douée, Mlle Geismar a appris à s'en servir sous les maîtres les plus habiles, et nous n'en voulons pour preuves que la manière dont elle a chanté les couplets du *Carillonneur de Bruges* et l'air de *Robert Bruce*, ainsi que la romance dramatique du *Pêcheur* qu'elle dite avec beaucoup de sentiment.

*** *Rouen*, 23 mars. — Grâce à Puget, le brillant ténor que l'Opéra-Comique va nous enlever, il nous a été permis d'entendre un assez bon nombre d'opéras. Cet artiste éminent, dont le talent est si varié, s'est monré successivement dans *les Mousquetaires*, *la Dame blanche*, *Lucie*, *Masaniello*, *le Comte Ory*, *Fra Diavolo* et plusieurs autres ouvrages, et, chose inouïe jusqu'à ce jour dans notre ville, il n'a pas joué une seule fois sans être l'objet d'ovations les plus flatteuses et les mieux méritées : chaque soir il a été rappelé une, deux et même trois fois.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Liége*, 18 mars. — La première représentation du *Prophète* a été très-brillante et peut passer pour une véritable solennité. La mise en scène est magnifique ; les quatre décors neufs peints par Philastre ont été applaudis comme ils méritaient de l'être. On ne doit que des éloges au talent de M. Emmanuel et au zèle du directeur, M. Hanriot. Cette œuvre capitale, montée avec luxe et intelligence, produira une longue suite de recettes, car on viendra de toutes les villes environnantes pour admirer un spectacle qui, jusqu'ici, n'avait pas eu d'égal sur le théâtre de Liége. Quant à la partition du grand maître, il suffira de dire qu'elle est bien rendue par tous les artistes. Le ténor, M. Roy, s'est montré très-avantageusement sous les traits de Jean de Leyde. Le rôle de Zacharie était confié à Colbrun. Jonas était représenté par d'Anglès et Mathuyssem par Winckel. Bellecour jouait Oberthal. Mlle Bouzigues s'est fait applaudir sous les traits de Berthe, et Mlle Remy a mis sa magnifique voix de contralto au service de Fidès. L'une et l'autre ont obtenu à diverses reprises des applaudissements, des hourras.

*** *Berlin*, 19 mars. — Hier au soir, un jeune baryton, M. Salomon, natif de Munich en Bavière, a fait son premier début dans la carrière théâtrale en chantant le rôle de Don Juan. La manière dont il a rempli ce rôle long et difficile lui a valu de la part du public une véritable ovation et le classe parmi les chanteurs les plus distingués de l'Allemagne. — M. et Mme Goldschmidt (Jenny Lind) viennent d'arriver. M. Goldschmidt a donné avant-hier, au bénéfice de l'association de Gustave-Adolphe, un concert où il a exécuté le concerto de piano en *sol* mineur, de Mendelssohn. Cette solennité musicale avait attiré un concours immense de spectateurs. D'ici à quelques jours, M. et Mme Goldschmidt partiront pour Stockholm. — Le Théâtre-Royal (Schauspielhaus), qui vient d'être restauré ou plutôt complétement remis à neuf, a été inauguré par la magnifique trilogie de Schiller : *le Camp de Wallenstein*, *les Piccolomini* et *la Mort de Wallenstein*. Cette grande et belle salle est destinée, en outre, aux représentations de la troupe française et de l'opéra-comique. Pendant l'absence des artistes du grand-opéra, c'est la troupe de Kœnigsberg qui donne des représentations à ce théâtre.—La chapelle royale vient de terminer dignement ses soirées de symphonie par l'exécution magistrale d'œuvres de Haydn et de Beethoven.

*** *Vienne*. — Alexandre Dreyschock a donné, le 14 mars, son cinquième et dernier concert. On attend Teresa Milanollo. Au théâtre italien on a joué, sans grand succès, *les Martyrs*, de Donizetti, sous le titre de *Paolina et Poliuto*. Les trois artistes qui y ont débuté : Mme Fodor (Paolina), M. Guasco (Poliuto) et M. Bouché ont été assez froidement accueillis. Les honneurs de la soirée ont été pour M. Everardi, qui a eu plusieurs fois les honneurs du rappel. — Le 25 février est mort M. Lutz, né en 1807, docteur en médecine, membre de la chapelle impériale et de la chapelle de Saint-Etienne; c'était un magnifique ténor dont la voix s'étendait de l'*ut* au *la*. — Dans la personne de M. Deutschmann nous venons de perdre un constructeur d'orgues dont les instruments jouissent d'une assez grande réputation ; ses travaux ont été récompensés par des médailles d'argent ou d'or en 1835, 1839 et 1845.

*** *Dantzig*. — Le célèbre tenor M. Tichatscheck a commencé la série de ses représentations par le rôle d'Eléazar dans *la Juive*, d'Halévy ; puis nous avons eu *la Neige*, œuvre déjà ancienne d'Auber, mais toujours jeune et charmante comme à sa première apparition.

*** *Eutin*. — On prépare un grand festival de chant en l'honneur de Ch.-M. de Weber. Cette solennité durera du 21 au 23 août ; en même temps sera découvert le tableau commémoratif qui doit être scellé dans la façade de la maison où est né le célèbre compositeur.

*** *Rotterdam*. — Il se prépare en cette ville, pour l'année prochaine, une fête musicale qui, sous divers points de vue, sera magnifique et intéressante à la fois. En juillet 1854, la Société néerlandaise pour l'encouragement de l'art musical célébrera son 25e anniversaire. Cette fête durera toute une semaine. Une salle qui pourra contenir cinq mille personnes sera construite pour la circonstance. Les *solo* les plus célèbres de l'Europe brilleront à la tête d'un chœur de 600 membres de la Société et d'un orchestre de 200 exécutants choisis. Le programme contiendra les œuvres les plus distinguées de Haendel, de Haydn, de Mendelssohn, etc. Tous les membres honoraires de la Société, parmi lesquels figurent les compositeurs les plus célèbres de l'Europe, seront invités à assister à cette fête, qui promet de devenir ainsi un congrès du monde musical.

*** *Munich*, 19 mars. — Après une clôture de dix jours, le théâtre rouvrira par *le Prophète*, de Meyerbeer. — On prépare au théâtre de la cour la mise en scène d'un grand opéra nouveau en cinq actes, intitulé *Sacontala*, dont la musique a été composée par un jeune dilettante de la ville, M. le baron de Perfal.

*** *Copenhague*. — *Noekken*, opéra nouveau de M. Glaeser, texte du célèbre poëte danois Andersen, a été représenté avec succès au Théâtre-Royal.

*** *Saint-Pétersbourg*. — Les deuxième et troisième représentations du *Prophète* ont eu lieu les 7 et 9 mars. Le succès du chef-d'œuvre allait toujours grandissant; Mme Viardot a été rappelée vingt et une fois. Les billets se vendent des prix exorbitants. La quatrième représentation est annoncée.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

SOUS PRESSE,

Pour paraître très-prochainement chez BRANDUS et Ce,

103, RUE RICHELIEU,

L'EBREA

La Juive,

OPÉRA EN CINQ ACTES DE **F. HALÉVY.**

Partition pour piano et chant, format in-8° ; avec paroles italiennes et allemandes, format in-8°, prix net : 20 fr.

Chez RICHAULT, boulevart Poissonnière, 26 ;

DENTU, libraire, au Palais-Royal;

Et SAINT-JORRE, libraire, boulevart des Italiens, 7,

DU RHYTHME

DES EFFETS QU'IL PRODUIT ET DE LEURS CAUSES,

PAR

D. BEAULIEU,

Correspondant de l'Académie des beaux arts de l'Institut de France.

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Ce, RUE FERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

20e Année. | No 14. | 3 Avril 1853.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève. ET POUR TOUTE LA SUISSE. Chez M. Ed. de la Flèchière, 191, rue du Terraillet.
Bruxelles. Delrie Tomsant 15, rue des Dominicains
Londres. S'adresser à M. Davison (Wessel et Cie), 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Maison Brandus, perspective Nevski.
Berlin. Schlesinger, 34, u.d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.

Prix de l'abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Nos abonnés recevront, avec le prochain numéro, *la Cornemuse*, morceau nouveau de Richard Mulder.

SOMMAIRE. — Grégorio Allegri et les *Miserere* de la chapelle Sixtine, par **Halévy**, de l'Institut. — Jean-Sébastien Bach et les associations pour la publication de ses œuvres (1er article), par **Fétis** père. — Théâtre impérial de l'Opéra-Comique, *la Tonelli*, libretto de M. Sauvage, musique de M. Ambroise Thomas (première représentation), par **Henri Blanchard**. — Concert spirituel donné par l'Association des artistes musiciens, au théâtre de l'Opéra-Comique. — Auditions musicales, par **Henri Blanchard**. — Société des concerts et Société Sainte-Cécile (2e article), par **Léon Kreutzer**. — Première lettre à M. Fétis père, par le comte **Camil e Durutte**. — Correspondance, Florence. — Ephémérides. — Nouvelles et annonces.

GREGORIO ALLEGRI

ET LES *MISERERE* DE LA CHAPELLE SIXTINE (1).

Grégoire Allegri, compositeur de musique, auteur du fameux *Miserere* qu'on chante tous les ans à Rome dans la chapelle Sixtine pendant la semaine sainte, est né à Rome vers 1580, et il y étudia la musique dans l'école de Jean-Marie Nanini.

Nanini avait été condisciple de Palestrina ; tous deux étaient élèves du Français Claude Goudimel, et l'école de composition ou de *contre-point* de Nanini était, dit l'abbé Baïni (2), « la première école de ce genre instituée à Rome par un Italien. »

Car pendant le XVe siècle, et jusque vers le milieu du XVIe siècle, l'enseignement de la composition n'était pas entre les mains des maîtres italiens. La musique traversait d'épaisses ténèbres, et on eût dit que le génie italien attendait pour se lever que ces ténèbres fussent dissipées.

Tout dans l'étude scolastique de la composition était alors opposé au goût et à l'esprit italien. Ce n'étaient qu'artifices, recherches, conventions bizarres. Non-seulement les combinaisons, qui étaient alors la base de toute composition faite selon les règles, empêchaient le sentiment musical de se développer, elles l'empêchaient de naître ; elles auraient étouffé l'inspiration, si elle avait tenté de se produire. Les compositeurs de ce temps avaient réussi à convertir la musique en problèmes à résoudre, en énigmes à deviner. On se tromperait beaucoup si l'on croyait que la musique a procédé du simple au composé. C'est le contraire qui est vrai. On ne saurait s'imaginer combien la musique a eu d'efforts à faire pour parvenir à être elle-même, à être conforme à sa vraie destination; combien la gamme, par exemple, cet élément si simple aujourd'hui de notre musique, a eu de peine à naître. Il lui a fallu des siècles pour sortir des obstacles qu'elle rencontrait de toutes parts, et il n'y a pas longtemps encore qu'on lui contestait le droit d'avoir sept noms à donner aux sept sons dont elle se compose. Mais ce n'est pas ici le lieu de raconter les vicissitudes de la gamme, et de faire remarquer combien de fois des théories mal entendues ont retardé le progrès de l'art.

Il faut cependant être juste envers ces théoriciens ardents dont le zèle égarait l'art en prétendant le guider, et avoir une grande indulgence pour leurs erreurs, à cause du but qu'ils se proposaient. Ils cherchaient le secret de l'harmonie dont leur instinct leur signalait l'existence, et vers laquelle les entraînait une inspiration irrésistible et persévérante. Mais, comme des navigateurs sur une mer inconnue, ils faisaient souvent fausse route.

L'harmonie, tout le monde le sait, enseigne à combiner les sons et à faire résonner simultanément des sons différents, suivant certaines lois très-claires, très-connues, et universellement adoptées parce qu'elles sont vraies; mais c'était alors une science mystérieuse, puisqu'on ne la savait pas, et voilà pourquoi on l'étudiait avec tant d'ardeur, et pourquoi elle comptait tant d'adeptes ; elle ne reposait sur aucun principe, et chacun donnant sa règle et dictant ses lois, on avait une multitude d'écoles, et autant de systèmes que de maîtres. De même que l'alchimiste mêlait dans son creuset les substances qui devaient produire l'or, de même le prieur dans son couvent, le chantre à l'église, le savant dans son cabinet, cherchait dans les voix, sur l'orgue, sur le papier, à l'aide de chiffres, de calculs tirés du nombre des planètes, et toujours au gré d'une oreille capricieuse ou prévenue, l'affinité qui, suivant son système, devait exister entre certains sons, et devait ainsi produire la meilleure *diaphonie*, le *discant* le plus agréable, c'est-à-dire les accords les plus doux. Mais l'alchimiste ne récoltait pas l'or, et le musicien ne produisait ordinairement que des suites d'accords barbares, des alliances déchirantes, véritablement honteuses pour l'oreille humaine. On applaudissait cependant, tant était vive la foi pour les maîtres, tant était ardent le désir d'entendre des accords bons ou mauvais, tant était grand le plaisir que causait cette nouveauté : des voix chantant en même temps des sons différents, qu'ils fussent justes ou faux. Plus une messe contenait d'accords de ce genre, plus les fidèles payaient pour l'entendre.

On comprend que ces recherches, qui avaient pour moyen comme pour but la composition de chants à plusieurs voix, aient absorbé entièrement les travaux des maîtres, et les aient presque inévitablement détournés de la composition des chants simples, qui n'exigeaient qu'une voix seule : ils abandonnaient donc presque tous l'invention des mélodies aux poëtes, aux trouvères, aux ménestrels, le but suprême des écoles, le dernier mot des études, consistant uniquement dans l'art de faire marcher ensemble le plus grand nombre possible de voix différentes. C'est ainsi que la mélodie, absente des écoles, s'était depuis longtemps réfugiée dans la chanson.

(1) Nos lecteurs nous sauront gré de reproduire ce beau morceau d'histoire et de critique, récemment publié dans le *Moniteur*, et dans lequel on retrouve toutes les hautes qualités de pensée et de style qui se concilient si bien chez l'illustre auteur de *la Juive* avec le génie musical.

(2) Cité par M. Fétis dans son excellente *Biographie universelle des musiciens*. (Art. J.-M. Nanini.)

Mais, par une fantaisie bizarre, dès qu'une mélodie était devenue célèbre ou populaire, les compositeurs savants s'en éprenaient follement. Alors, la torturant, la soumettant à leurs durs caprices, sans tenir compte des paroles auxquelles elle s'appliquait, non plus que du sentiment qu'elle exprimait, ils en faisaient le texte des combinaisons les plus singulières. Une chanson fameuse, la chanson de l'*Homme armé*, devint ainsi le thème de toutes sortes de compositions religieuses; les maîtres les plus célèbres durent s'exercer sur ce thème favori. Et ce n'était pas seulement la musique de la chanson qu'on entendait dans la composition sacrée ; il fallait qu'une voix la chantât avec les paroles, profanes ou libres, en langue vulgaire, tandis que les autres voix psalmodiaient, sur les paroles de l'office, les chants nouveaux que le compositeur avait imaginés, et qui servaient ainsi d'accompagnement à la chanson populaire. Cet usage dura trois siècles, et il ne fallut pas moins que l'autorité du concile de Trente pour l'abolir. Voilà à quel délire avait conduit la recherche de l'harmonie, et voilà où en était encore l'art de la musique religieuse vers le milieu du XVIe siècle.

Les Italiens, tout en s'abstenant prudemment d'enseigner cette science si confuse, si bizarre et si difficile, l'étudiaient cependant, par curiosité probablement, mais sous des maîtres étrangers, et c'étaient des Allemands, des Français, surtout des Flamands, qui tenaient les écoles les plus célèbres et les plus suivies : on compte parmi eux des hommes habiles, ingénieux et remarquablement doués. Souvent avec un sentiment musical que comprimaient cependant des habitudes anciennes et l'éducation qu'ils avaient reçue, ils luttaient avec courage contre la barbarie qui les entourait, et tâchaient de délivrer l'art des entraves que des mains maladroites lui avaient apportées. Il faut citer principalement, au XVe siècle, Jean Okeghem, Jean Tinctoris, tous deux Belges, le Hollandais Jacques Hobrecht, et surtout Josquin Desprès, célèbre dans l'Europe entière, qui lui avait décerné tout d'une voix le surnom glorieux de *Princeps musicorum*, et dont l'Allemagne, l'Italie et la France se disputent encore la naissance.

Au XVIe siècle, les héritiers de ces maîtres fameux, continuant l'œuvre de leurs devanciers, tracent d'une main plus sûre des formules harmoniques, tout en poursuivant l'affranchissement de la mélodie; car l'œuvre que ces hommes avaient à remplir pour l'entier accomplissement des destinées de la musique, dont ils étaient les apôtres, cette œuvre était double. S'il fallait mettre au grand jour les richesses si longtemps ignorées de l'harmonie, en étudier curieusement les mystères, il fallait en même temps secourir et fortifier la mélodie aux contours timides, la dégager de l'étreinte trop vigoureuse de l'harmonie, sa rivale en même temps que sa compagne, pour donner enfin un peu de place à l'invention, et laisser le champ libre au souffle de l'inspiration. Des travaux, entrepris et poursuivis confusément pendant des siècles, par tant d'ouvriers différents, sous des directions en apparence si contraires, arrivent cependant à la même fin, et peuvent se résumer ainsi : emploi puissant de l'harmonie, affranchissement de la mélodie. Le temps du rhythme n'était pas encore venu.

Les maîtres les plus renommés du XVIe siècle étaient Roland de Lassus (que les Italiens nommaient Orlando Lasso), Jacques Arckadelt, Adrien Willaert, tous trois Belges, et le Français Clément Jannequin, et cet autre Français, Claude Goudimel, dont nous avons déjà parlé, et qui eut la gloire d'être le maître de Palestrina.

Claude Goudimel, arrivé à Rome en 1540, fut le dernier étranger qui y ait tenu école, et c'est précisément parce que cette école fut la meilleure de toutes, qu'elle fut la dernière. Elle produisit des maîtres excellents. Il compta parmi ses disciples ce Jean-Marie Nanini qui fut le maître d'Allegri et de Palestrina. Dès que celui-ci eut fait entendre ses chants, et montré ce que pouvait être, ce que devait être la musique, le génie italien reprit ses droits : la lumière était faite. Les leçons des étrangers devinrent inutiles, leur influence fut détruite. Ils se turent et fermèrent leurs écoles. A la bizarrerie des combinaisons, aux successions dures et heurtées, succédèrent la douceur des accords, la disposition sonore et véritablement harmonieuse des voix, l'expression vraie, simple et noble. La divine poésie, si longtemps bannie du temple et des écoles, venait enfin inspirer les chants du musicien. Le vrai style de la musique religieuse était trouvé, et ce style tenait lieu d'école, parce qu'il était un modèle.

Il est remarquable que pendant que cette révolution s'accomplissait à Rome, le drame lyrique naissait à Florence. La mélodie de Palestrina, née à l'ombre de l'autel, est calme, pure et réservée, voilée en quelque sorte. A Florence et sur le théâtre, la mélodie prend une allure plus mondaine ; elle sera bientôt plus vive et plus passionnée. Après plusieurs années d'études et d'essais, on inventait le récitatif ; on mariait les instruments aux voix ; on cherchait la tragédie antique, on trouvait l'opéra moderne ; et en 1594, l'année même où Palestrina mourait, on représentait à Florence la *Dafné* de Jacques Peri. Ainsi à la même époque, pendant le même temps, la musique se manifeste sous deux formes diverses. Palestrina meurt; sa mission est remplie, un art nouveau se lève à côté de son tombeau. On eût dit que les hommes de ce siècle n'avaient pas de temps à perdre. Rome, la capitale du monde chrétien, donne naissance à l'art religieux. Florence, la ville des palais et des poëtes, est le berceau du drame lyrique. La musique moderne existe; elle est passée aux mains libres des musiciens-poëtes. L'imagination féconde en vivifie la science. La musique brise ses chaînes et ouvre ses ailes.

Cet examen de l'époque où vivait Allegri n'est pas indifférent. Il ne faut pas, il me semble, en écrivant l'histoire d'un artiste, quelque restreinte qu'elle puisse être, l'isoler de ses devanciers et de ses contemporains ; il faut montrer ce qu'il a reçu des uns et la part qu'il laissera aux travaux des autres.

Lorsque Claude Goudimel, après avoir formé ces élèves si brillants, mais dont la renommée devait faire oublier la sienne, eut quitté Rome pour retourner en France, où l'attendait une mort tragique (1), Jean-Marie Nanini ouvrit le premier à Rome, comme nous l'avons dit, une école de composition, et c'est dans cette école que le jeune Grégoire Allegri reçut les bonnes traditions qui avaient développé le génie de Palestrina, dont Nanini avait été le condisciple.

Allegri, en quittant l'école où il avait étudié la compositition, entra dans les ordres sacrés. Il fut bientôt attaché à la cathédrale de Fermo, où il avait obtenu un bénéfice. Il composa, pour le service de cette église, des motets à deux, trois, quatre, cinq et six voix. Il écrivit aussi des morceaux profanes à plusieurs voix, dans le style concerté qu'on employait à cette époque, et qu'on nommait *madrigalesque*. Ces ouvrages firent bientôt connaître le jeune compositeur et augmentèrent sa réputation. Ils furent tous successivement imprimés à Rome de 1618 à 1621, et lui valurent l'honneur d'être appelé un peu plus tard dans la capitale par le pape Urbain VIII, qui l'attacha à la chapelle pontificale vers la fin de l'année 1629.

Tout le monde sait avec quelle solennité les fêtes de la semaine sainte sont célébrées à Rome. Au nombre des cérémonies qui attirent à Rome une grande affluence, il faut compter le service religieux qui a lieu dans la chapelle Sixtine. C'est là, en présence des peintures de Michel-Ange, en présence de ces chefs-d'œuvre alors dans tout l'éclat, dans toute la puissance de leur nouveauté, que les chanteurs de la chapelle pontificale, cachés dans une tribune obscure, exécutent la musique des prières consacrées. Parmi ces prières, le psaume 50, *Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam*, occupe une place importante. Depuis un siècle, les compositeurs les plus célèbres s'étaient exercés sur ce beau texte. Onze maîtres l'avaient successivement mis en musique. Allegri, qui faisait partie lui-même du collége des chapelains-chantres de la chapelle, et qui, comme Palestrina, se mêlait en cette qualité à l'exécution des morceaux qu'il composait pour cette chapelle, voulut aussi prendre part à cette sorte de concours, ouvert au talent et à la piété des compositeurs.

Il écrivit donc un *Miserere* nouveau, sans accompagnement, comme toute la musique d'église de cette époque, à deux chœurs, l'un de quatre voix, l'autre de cinq voix, qui récitaient alternativement, et se réunissaient pour le dernier verset; et cette composition, admirablement exécutée par les collègues d'Allegri et sous sa direction, produisit un effet si merveilleux, une impression si profonde, que tous les *Miserere* de ses prédécesseurs furent tout d'un coup effacés. Palestrina lui-même, qui avait composé un *Miserere*, était vaincu dans cette lutte. Dès ce moment, l'ouvrage d'Allegri fut l'objet de l'admiration universelle, et la réputation de l'heureux auteur se répandit avec éclat dans toute l'Europe ; on décida que ce *Miserere* serait invariablement exé-

(1) Claude Goudimel, de retour en France, embrassa le calvinisme. Il était à Lyon le jour de la Saint-Barthélemy ; il fut massacré et jeté dans le Rhône.

cuté tous les ans le mercredi et le vendredi saint. Le jeudi saint fut réservé à deux anciens *Miserere*, celui de Sante-Naldini et celui de Felice Anerio, et aux maîtres nouveaux qui auraient désormais le courage d'entrer dans la lice. Le succès d'Allegri rendait l'entreprise périlleuse et donnait une grande prudence aux concurrents; aussi, pendant plus de cinquante ans, aucun athlète ne se présenta. Ce ne fut qu'en 1680, vingt-huit ans après la mort d'Allegri, qu'Alexandre Scarlatti, cédant à des instances réitérées, consentit à en écrire un nouveau; mais, comme cette œuvre ne répondit ni à la renommée du compositeur, ni à son génie, le *Miserere* d'Allegri conserva sa place dans l'opinion comme à la chapelle Sixtine.

On exécute encore aujourd'hui ce *Miserere*, demeuré célèbre après deux cents ans, et quoiqu'on n'éprouve plus au même degré l'impression que les contemporains avaient si profondément ressentie, la tradition de l'effet produit autrefois s'est tellement perpétuée, que ce morceau est resté comme environné d'une sorte de respect et de vénération religieuse. Il y a d'anciens monuments que le temps n'a pu détruire et qui lui ont résisté par la masse ou par la matière; d'autres sont tombés et ont disparu. La place qu'ils occupaient est vide, mais leur renommée la remplit, et ils sont devenus plus grands encore depuis leur chute; le monument élevé par Allegri a résisté au temps par sa célébrité même, et quoique debout encore, comme il ne peut plus, par des raisons que nous dirons plus tard, produire aujourd'hui l'émotion si vive et presque fabuleuse dont le souvenir seul s'est conservé jusqu'à nous, on peut dire qu'il est aussi célèbre que s'il n'existait plus.

En examinant de près et avec attention cette composition, elle n'offre au premier aspect rien qui la distingue des ouvrages de cette époque, rien qui tranche avec le style des maîtres contemporains : c'est l'école tout entière de Palestrina. Les modulations, les tournures de phrases, l'emploi des dissonances, les formules finales, le dialogue des voix, tous ces éléments sont employés comme dans les chants de Palestrina. On y trouve la même douceur, la même expansion d'harmonie. Mais si, pénétrant plus intimement dans le sens de la pensée musicale, s'associant plus étroitement, plus profondément aux intentions de l'auteur, on ne se laisse pas détourner par les ressemblances en quelque sorte matérielles des dispositions vocales que comporte ce style, on trouve dans cette musique quelque chose de nouveau. C'est une expression plus fortement accentuée, je dirais presque plus dramatique, et une sorte d'aspiration à l'*effet*, qui était nouvelle, et qui n'était pas le but que se proposait Palestrina. On sent que le drame lyrique n'est pas loin, et l'on dirait que les efforts tentés à Florence pour la résurrection de la tragédie antique et pour la création d'une musique plus expressive, avait éveillé dans l'âme d'Allegri un sentiment plus profond. Il semble qu'une corde, muette jusqu'alors, résonne et vibre faiblement sous une main encore peu exercée. Palestrina ne cherchait pas à émouvoir; il est plus calme, plus uni, j'oserais dire plus chaste, plus détaché de toute préoccupation étrangère à l'acte de la prière; son attitude est plus simple. Il y a aussi dans l'œuvre d'Allegri une habileté remarquable dans la disposition des deux chœurs, dont l'un, comme nous l'avons dit, est à cinq voix, tandis que l'autre en a quatre seulement. Cette simple différence d'une partie dans l'équilibre des deux chœurs apporte une grande opposition dans l'effet des voix. Elle rompt la monotonie qui résulte du balancement uniforme de deux forces égales. Il y aussi là comme une sorte d'artifice de lumière; on dirait que l'oreille voit, et qu'elle perçoit la sensation des ombres et des clairs. Le chœur à cinq parties, plus serré, plus compacte, plus étroitement tissu, semble projeter une ombre plus épaisse; à travers la transparence du chœur à quatre voix, on croit voir pénétrer un rayon de cette douce clarté qui tombe des étoiles. La réunion des deux chœurs qui apparaissent ensemble un moment dans le dernier verset, produit aussi un effet saisissant, parce qu'il est inattendu.

Il n'en faut pas douter, c'est dans cette recherche, dans cette espèce de coquetterie, dans ce coloris musical obtenu par des moyens aussi simples, que réside le secret de l'impression profonde éprouvée par les premiers auditeurs de ce fameux *Miserere*. L'auteur avait rencontré juste, et on avait ressenti l'émotion religieuse, le mélange de terreur et d'espoir qu'il avait voulu faire naître dans les âmes par la puissance de la musique associée à la solennité de la cérémonie et à la sainteté du lieu, Si l'impression n'est plus la même aujourd'hui, il ne faut pas s'en étonner. Cela devait arriver ainsi. Plusieurs causes contribuent à ce résultat nécessaire : l'exécution, d'une part, a dégénéré; le secret de beaucoup de traditions s'est perdu; l'auteur n'est plus là pour présider à l'observation de mille nuances qu'on ne peut écrire, et dont l'omission atténue et quelquefois même détruit certains effets. Une autre cause vient s'ajouter à celle-là, mais elle est toute à l'honneur de notre temps. L'espèce de sonorité douce et triste, particulière aux *soprani* qu'on préparait à cette époque, donnait à cette musique une couleur mystérieuse et empreinte de douleur qu'on ne saurait reproduire à l'aide des voix d'enfants. Enfin, la cause la plus puissante et la plus vraie vient du public et des transformations que l'art a subies. Il faudrait, avant d'entrer aujourd'hui dans la chapelle Sixtine, laisser à la porte tous nos souvenirs de musique moderne, oublier toutes les fortes émotions dont les maîtres de l'art ont rempli nos âmes, et entendre la musique d'Allegri avec les oreilles vierges des auditeurs d'il y a deux cents ans.

Cependant on demandait de toutes parts des copies du merveilleux *Miserere*. Les musiciens qui l'avaient entendu voulaient étudier de près les mystères et les artifices de la composition, et demander compte à la partition écrite de l'effet produit. Ceux qui ne pouvaient faire le voyage de Rome voulaient le lire ou l'entendre chez eux. Les maîtrises des cathédrales les plus célèbres le demandaient pour le faire exécuter pendant la semaine sainte. Mais le Vatican ne voulut pas donner l'œuvre d'Allegri. Comme un maître jaloux, il voulut réserver pour lui seul, pour la chapelle Sixtine, la gloire et l'effet de cet excellent morceau. Le manuscrit précieux fut déposé dans les archives de la chapelle, caché à tous les yeux, et il fut défendu, sous peine d'excommunication, d'en prendre ou d'en livrer copie. Et en cela le Vatican avait raison, et dans l'intérêt de l'œuvre, et dans celui de l'auteur. On prévoyait qu'ailleurs qu'à Rome l'exécution serait incomplète, parce qu'elle aurait lieu loin du maître, parce que les traditions ne peuvent se communiquer de loin et par écrit, parce que les nuances dont nous avons parlé pouvaient échapper aux meilleures volontés et même aux meilleures intelligences musicales, parce qu'enfin la solennité du lieu et du jour choisi pouvaient être pour quelque chose dans l'effet du morceau. Ces prévisions étaient justes et annonçaient une connaissance réelle des choses. Il est certain que toutes les fois qu'on a voulu sortir le *Miserere* d'Allegri du cadre majestueux de la chapelle Sixtine, on a éprouvé une sorte de déception. L'effet était loin de répondre à l'attente générale, et ne paraissait pas justifier la renommée de l'ouvrage.

La sévère proscription fut religieusement maintenue, et la fameuse composition n'était pas encore sortie de la chapelle Sixtine, lorsque l'empereur Léopold Ier, qui cherchait dans la musique une consolation aux agitations de son règne, voulut l'entendre sans faire le voyage de Rome, et en fit demander, par son ambassadeur, une copie que le pape ne crut pas devoir refuser à un empereur. Il donna ordre au maître de la chapelle pontificale de faire faire cette copie, qui fut remise à l'ambassadeur et envoyée à Léopold. Des chanteurs célèbres qui se trouvaient alors à Vienne se joignirent aux artistes ordinaires de la chapelle impériale; les répétitions furent faites avec le plus grand soin, et le jour de l'exécution arrivé, l'empereur, avec toute sa cour, se rendit à la chapelle. L'assistance attendait dans un profond recueillement l'émotion suprême qui lui avait été promise. Mais l'émotion ne vint pas; il n'y eut ni troubles, ni terreurs, ni saisissements, ni grincements de dents, ni ravissements célestes; on eut seulement une musique qui parut médiocre, semblable à tous les *contrepoints* ordinaires, une grande déception et beaucoup d'ennui. L'empereur crut qu'on l'avait trompé. Sa colère fut terrible. Il écrivit à Rome pour se plaindre et demander la destitution du maître de chapelle audacieux qui avait osé se jouer de lui et lui envoyer, au mépris des ordres du souverain pontife, un *Miserere* qui n'était pas celui d'Allegri. Le pape, qui ne pouvait croire non plus que la composition d'Allegri pût produire l'effet déplorable dont l'empereur avait été victime, destitua, sans vouloir l'entendre, l'infortuné maître de chapelle. Ce ne fut que longtemps après qu'il lui fut permis de se justifier; il ne lui fut pas difficile de prouver qu'il avait envoyé la vraie musique, la véritable et authentique composition de Gregorio Allegri. On voulut bien lui pardonner, et il se trouva très-heureux d'obtenir, comme dédommagement et comme satisfaction,

la permission d'expliquer savamment et pertinemment les causes de ce mauvais succès au pape et à l'empereur, qui se tinrent aussi pour satisfaits. Ainsi finit cette grave affaire.

Cette mésaventure ne servit qu'à faire remettre sous triple clef le manuscrit d'Allegri. Il rentra dans son cachot, et il fut privé de nouveau, et sous les peines les plus sévères portées contre ceux qui chercheraient à le rendre au jour, de cette liberté dont il avait fait un si mauvais usage.

Pour comprendre toute la colère de l'empereur Léopold lorsqu'il s'était cru trompé, il faut se rappeler qu'il était excellent musicien, et qu'il composait lui-même de bonne musique. Ce n'était donc pas seulement le souverain qui s'était cru offensé dans sa puissance, l'artiste aussi s'était senti blessé dans sa dignité et dans son amour sincère pour un art qu'il chérissait avec passion, et qui eut ses dernières pensées et ses derniers regrets. Lorsqu'il sentit que sa fin était prochaine, après avoir réglé toutes les affaires de l'État, après avoir parlé une dernière fois de Dieu avec son confesseur, il fit venir ses musiciens dans son appartement, dans la chambre même où sa vie s'achevait. Il renvoya tous ses courtisans, et, resté seul avec la musique, avec cet art qui l'avait charmé au milieu des guerres et des inquiétudes de l'empire, il lui demanda la paix de ses derniers instants. Il se fit jouer les morceaux qu'il affectionnait le plus. Les musiciens, émus de cette scène solennelle, où se confondaient si singulièrement la mort et la vie, jouaient avec un religieux respect; les voix étaient voilées et n'avaient que des accents doux et tristes. Le concert dura une heure. Lorsqu'il fut terminé, l'empereur était mort.

Ce ne fut que longtemps après que le *Miserere* d'Allegri fut rendu à la lumière et pour ainsi dire mis en circulation. Sa captivité allait cesser pour jamais, et désormais on pourrait le regarder, le lire, le manier comme un morceau de musique vulgaire. Ce que le maître d'un vaste empire n'avait pu accomplir dans sa toute-puissance, malgré ses maîtres de chapelle, ou peut-être à cause de ces maîtres de chapelle, un jeune homme, un enfant, obscur sujet de ce même empire, allait le faire tout seul, et tout le pouvoir des papes devait être impuissant contre la simplicité du moyen employé par un jeune musicien. Cet enfant, ce musicien, c'était Mozart.

Mozart ne demanda pas une permission qu'il n'eût certainement pas obtenue; il ne séduisit aucun gardien et n'eut pas besoin de s'introduire secrètement dans la bibliothèque de la chapelle pontificale; il ne prit ni ne reçut copie de l'ouvrage d'Allegri: il l'entendit et l'écrivit.

C'était en 1771. Mozart, né en 1756, avait donc quinze ans lorsque sa mémoire le servit si heureusement. Il entendit une première fois le *Miserere* le mercredi saint; puis, rentrant chez lui à la hâte, il s'empressa de noter et de confier au papier le secret qu'il venait de surprendre. Le vendredi suivant, cachant dans son chapeau les notes qu'il avait écrites, assis dans un coin obscur de la chapelle, il rectifia les erreurs qu'il avait pu commettre, ajouta les détails qui avaient pu lui échapper, et corrigea ainsi la copie, ou, pour parler d'une manière plus conforme à la vérité, l'épreuve que sa mémoire avait tirée du morceau sacré. Le lendemain, dans un concert, il osa jouer publiquement ce qu'il avait dérobé. Si la surprise fut grande, le succès fut immense. Les Romains pardonnèrent au jeune artiste d'avoir livré aux applaudissements d'un public profane leur cher *Miserere* et de l'avoir tiré de l'ombre et de la majesté de la chapelle Sixtine pour l'exposer aux manifestations bruyantes d'un concert public. Le pape Clément XIV voulut aussi voir le jeune et hardi musicien, et absoudre cet enfant qui avait désobéi au pape dans le Vatican.

On ne peut manquer d'être ému en voyant cet hommage rendu par le jeune génie du compositeur allemand au vieux maître italien. Lorsque Mozart, âgé de trois ans, commençait à mettre ses mains sur le clavecin de son père, il y avait plus d'un siècle qu'Allegri était mort; et depuis un siècle et demi, son ouvrage, protégé par les lois rigoureuses, n'avait franchi qu'une seule fois l'enceinte de la chapelle Sixtine, lorsque Mozart, l'écrivant ainsi à la dérobée, et pour ainsi dire sous la dictée d'Allegri lui-même, le livra au libre examen du public; mais combien l'émotion redouble, si on songe que ce grand artiste de quinze ans, si merveilleusement doué d'un génie si noble et si grand, était presque arrivé à la moitié de sa carrière! Vingt ans après, Mozart mourait après avoir écrit son immortel *Requiem*.

Après avoir composé son *Miserere*, Allegri se tut. Le succès qu'il avait obtenu lui rendait périlleuse toute autre tentative. Il préféra jouir tranquillement de son triomphe. Il mourut dans toute sa gloire, le 18 février 1652, à l'âge de soixante-douze ans, à Rome, sa ville natale, qu'il n'avait quittée que pendant quelques années pour aller être abbé à Fermo. Il fut inhumé à Sainte-Marie *in Vallicella*: c'était la sépulture des membres de la chapelle pontificale. Il était humain et charitable, et faisait beaucoup de bonnes œuvres. On dit qu'il visitait chaque jour les pauvres prisonniers pour leur distribuer les secours dont il pouvait disposer. Consignons précieusement ce pieux souvenir: il nous prouve d'ailleurs que Gregorio Allegri était doué d'une sensibilité vraie, et que c'était bien l'expression de cette sensibilité qu'il avait déposée dans son ouvrage. S'il avait ému son auditoire, c'est que lui même était ému en écrivant les versets du psaume qui l'a immortalisé; car toute sa gloire se résume dans son *Miserere*, œuvre de peu de pages, qui a suffi cependant pour conduire son nom jusqu'à nous et l'entourer d'un éclat qui brille encore. Ses autres productions ne lui auraient donné que cette notabilité honorable qui meurt au fond d'une biographie. Il donna sa vie entière à l'église, qu'il servit comme prêtre, comme chantre et comme compositeur. Il était de la famille du Corrége, qui, comme on le sait, se nommait Antoine Allegri. Ainsi ce nom d'Allegri, deux fois célèbre, occupe une double place dans l'histoire de l'art.

HALÉVY, *de l'Institut*.

JEAN-SÉBASTIEN BACH

ET LES ASSOCIATIONS POUR LA PUBLICATION DE SES ŒUVRES.

1er Article.

Dans une petite ville de la Thuringe (1) naquit, le 21 mars 1685, un des plus grands hommes mentionnés dans l'histoire de la musique, et le plus extraordinaire par les circonstances de sa carrière d'artiste. Cet homme fut Jean-Sébastien Bach. Fils d'un musicien attaché à la petite cour d'Eisenach, il devint orphelin à l'âge de dix ans, et fut recueilli par un frère aîné, organiste à Ordruff, qui lui donna les premières leçons de clavier. L'élève eut bientôt surpassé le maître, et la musique qu'on lui faisait étudier devint insuffisante pour son aptitude. Son frère possédait un recueil de compositions des plus célèbres clavecinistes et organistes de cette époque; mais il refusait à l'enfant précoce la communication de ce trésor: celui-ci parvint à l'enlever furtivement, et passa les nuits à copier les meilleures pièces. Jean-Sébastien Bach était âgé de quinze ans lorsqu'il perdit son frère. N'ayant plus alors de ressources qu'en lui-même, il se rendit à Lunebourg, où il entra comme choriste dans une église. Pendant ce temps il fréquenta les cours du gymnase ou collége, et fit plusieurs voyages à Hambourg pour y entendre le célèbre organiste Reinken. A l'âge de dix-huit ans il partit de Lunebourg pour entrer dans la chapelle ducale de Weimar, en qualité de violoniste; mais dans l'année suivante il quitta cette position pour celle d'organiste de la nouvelle église d'Arnstadt. C'est là que son incomparable talent d'exécution sur l'orgue se développa rapidement par des études sérieuses, et que le grand style de ses compositions commença à se caractériser. En 1707 il accepta la place d'organiste de l'église de Saint-Blaise, à Mulhouse; mais ayant fait un voyage à Weimar dans l'année suivante, pour y jouer de l'orgue devant le duc régnant, il y produisit une sensation si vive par son talent extraordinaire, que la place d'organiste de la cour lui fut accordée sur-le-champ! Quelques années après il y joignit celle de maître des concerts. C'est alors qu'il écrivit une partie de ses concertos pour le clavecin et pour d'autres instruments. Bach était parvenu à l'âge de trente-cinq ans et n'avait plus de rival soit comme organiste, soit comme improvisateur, lors que le prince d'Anhalt-Coethen lui offrit, en 1720, la position de maître de chapelle de sa cour, qui fut immédiatement acceptée. Le long séjour de

(1) Eisenach.

ean-Sébastien dans cette résidence, et l'existence douce et calme qu'il y avait trouvée furent favorables à ses études ainsi qu'au besoin de produire des compositions de tout genre qui tourmentait incessamment son génie. Son dernier changement de position se fit en 1733, lorsque la mort de Kuhnau le fit appeler à Leipsick pour y remplir les fonctions de directeur de musique de l'école et de l'église Saint-Thomas. Bach y passa les dix-sept dernières années de sa vie, et y fut l'objet de la vénération de toute l'Allemagne du Nord. Le travail auquel il employait une partie des nuits avait affaibli sa vue ; dans les dernières années le mal augmenta progressivement, et la cécité devint presque complète. Quelques amis l'engagèrent à tenter l'opération de la cataracte ; mais elle ne réussit pas. Non seulement Bach perdit entièrement la vue, mais sa constitution, jusqu'alors vigoureuse, fut altérée par les souffrances et le traitement qu'il lui fallut subir. Sa santé déclina pendant près d'un an, et le 28 juillet 1750 (1), il expira dans sa soixante-sixième année. Dix jours avant sa mort il recouvra tout-à-coup l'usage des yeux. Il voyait distinctement et pouvait supporter la clarté du jour ; mais quelques heures après il fut frappé d'apoplexie, suivie d'une fièvre inflammatoire qui l'enleva en peu de temps à sa famille et au monde musical.

Sa perte fut vivement sentie dans l'Allemagne du Nord ; cependant le prodigieux talent de cet homme extraordinaire n'était connu que d'un petit nombre d'artistes qui avaient été ses élèves ; car Bach, dont la vie s'était écoulée dans de petites villes qui lui offraient peu de ressources et qui se trouvaient en dehors du centre d'activité artistique, n'avait publié que trois recueils d'exercices et de petites pièces pour le clavecin, puis les développements d'un thème de fugue qui lui avait été donné par le roi de Prusse, Frédéric II ; beaux ouvrages, sans doute, où se trouve le cachet du génie, mais qui ne sont qu'un point dans l'immensité des travaux du grand homme. On savait que Jean-Sébastien Bach était le premier des organistes ; mais là se bornait la connaissance qu'on avait du talent de cet homme qui renfermait en lui tout un monde de musique. Sa musique d'orgue et de clavecin, objet de l'admiration universelle aujourd'hui, n'existait qu'en copies manuscrites dans les mains de quelques-uns de ses élèves, particulièrement de ses fils, Charles-Philippe-Emmanuel et Guillaume-Friedmann, de Kittel, Krebs, Kirnberger et quelques autres. Mais ces œuvres mêmes, bien qu'en grand nombre et toutes admirables, n'étaient que la minime partie des productions d'un génie original qui semble avoir été inépuisable. Sa vie calme et régulière avait favorisé son penchant au travail ; son activité égalait son talent, et l'éloignement où il était des grandes villes le laissait en quelque sorte étranger aux variations de goût que l'art subissait de son temps. Quelquefois, il est vrai, l'électeur de Saxe, admirateur de son talent d'improvisation sur l'orgue, l'invitait aux spectacles de la cour. Dresde avait alors un très-bon opéra italien où se trouvaient les plus remarquables chanteurs de l'époque ; mais quelque plaisir que pût avoir Bach à les entendre, il ne considérait la musique italienne de ce temps que comme une forme légère et de peu d'importance dans l'art. *Allons*, disait-il au moment du départ, *allons entendre les jolies chansonnettes de Dresde.* L'originalité si puissante de ses compositions se conserva sans doute plus intacte par l'isolement où il se tint pendant sa laborieuse vie. Du reste, fort modeste, nonobstant sa grande valeur, il ne recherchait pas les applaudissements, ne travaillait que pour lui et quelques amis, et condamnait en quelque sorte à l'oubli les ouvrages qu'il produisait, et qui n'étaient essayés qu'au moment où il venait de les terminer ; puis il les rangeait dans une armoire, d'où ils ne sortaient plus. De là vient l'ignorance où l'on fut longtemps de l'existence de ces œuvres sublimes. Après sa mort, il en resta quelques morceaux à Leipsick, chez Breitkopf ; ses fils, Guillaume-Friedmann et Charles-Philippe-Emmanuel en eurent beaucoup d'autres en partage ; Kirnberger, alors au service de la princesse Amélie de Prusse, sœur de Frédéric II, en recueillit un grand nombre pour la bibliothèque musicale de cette princesse, et le reste se dispersa.

(1) Cette date a été reconnue depuis peu d'années pour être positivement celle de la mort de Jean-Sébastien Bach.

Les choses étaient en cet état lorsqu'en 1788, Mozart, alors dans toute la force de son talent, et après avoir produit *Idoménée*, *les Noces de Figaro* et *Don Juan*, passa à Leipsick. Doles, alors directeur de musique à l'école Saint-Thomas, lui fit entendre à l'office du dimanche un motet de Bach dont l'effet produisit une si vive impression sur le grand artiste, qu'il s'écria : *Grâces au ciel, voici du nouveau, et j'apprends ici quelque chose !* A peine rentré chez Doles, il demanda qu'on lui fît voir la partition de l'œuvre qui lui avait causé tant d'émotion ; mais on ne la possédait pas, et l'on n'avait que les parties séparées. Mozart les disposa autour de lui sur des chaises et sur une table. Là, portant rapidement les yeux d'une partitie à l'autre, il passa plusieurs heures dans la contemplation de ce nouveau, dont la création remontait à plus de soixante ans. Cette anecdote fit du bruit, et la grande autorité de l'opinion de Mozart commença à fixer l'attention des artistes sur des productions restées dans l'oubli jusqu'alors, ou pour lesquelles on n'avait montré que de l'indifférence. Fasch, fondateur de l'Académie de chant de Berlin, et son successeur, Zelter, se mirent en quête de la musique religieuse de Bach, en rassemblèrent une quantité considérable, et en firent exécuter avec soin quelques-unes des plus belles pièces qui excitèrent des transports d'enthousiasme. Plus tard, Poelchau, amateur passionné de musique, et possesseur d'une des plus considérables bibliothèques musicales qu'ait jamais formées un particulier, Poelchau, dis-je, acquit tout les manuscrits de Bach qui avaient appartenu à son fils Charles-Philippe-Emmanuel, et tous ces ouvrages furent achetés avec la collection de Poelchau par le roi de Prusse pour la bibliothèque royale de Berlin, et réunis à ce que cette bibliothèque possédait déjà des œuvres du grand homme. D'autre part, des amateurs zélés s'étaient mis en recherche de ces précieuses reliques ; leurs soins sauvèrent de la destruction des chefs-d'œuvre qu'on commence seulement à connaître, et qui seront toujours des sujets d'étonnement et d'admiration pour les connaisseurs. Moi-même, j'ai acquis au poids de l'or quelques manuscrits originaux et importants de Jean-Sébastien Bach à la vente de l'assortiment ancien de la maison Breitkopf et Haertel, qui fut faite en 1836.

Ce n'est donc que dans ces derniers temps qu'il a été possible de dresser un inventaire des œuvres colossales d'un des plus grands artistes entre les inventeurs mentionnés par l'histoire de la musique. Dans les premières années de ce siècle, l'éditeur de musique Kühnel, de Leipsick, aidé par le savant Forkel, a publié la première édition des œuvres de Bach pour clavecin, qui, bien qu'incomplète, fut considérée comme un trésor par les connaisseurs. Déjà le célèbre recueil de préludes et de fugues dans tous les tons, connu sous le nom de *le Clavecin bien tempéré*, avait paru et se trouvait entre les mains de tous les pianistes qui voulaient faire une étude sérieuse de leur art. Les éditions en ont été multipliées depuis lors. Quelques années après la publication de l'édition de Kühnel, parut celle de Naegeli, à Zurich, à laquelle l'éditeur ajouta *l'Art de la fugue à quatre parties*, ouvrage de Bach non terminé ; mais, à cette différence près, l'édition de Naegeli n'est pas plus complète que celle de son prédécesseur, car on n'y trouve que *le Clavecin bien tempéré*, *l'Art de la fugue*, les six grandes sonates pour piano et violon, le fameux air avec trente variations, les exercices composés de pièces de tout genre, en six parties ; les six petites suites, appelées *Suites françaises* ; les six grandes suites, dites *Suites anglaises*, et le recueil des quinze inventions ou pièces de différents caractères à trois parties. Depuis peu d'années, il s'est formé une association d'artistes pour la publication d'une édition nouvelle des œuvres de Bach pour le clavecin, corrigée avec soin sur les manuscrits, avec le doigter et les mouvements du métronome pris dans la tradition la plus authentique. Dix volumes de cette collection ont paru à Leipsick, chez Peters. J'ignore ce qu'il reste à publier suivant le plan des éditeurs ; mais dans ce qui a paru jusqu'à ce jour ne se trouvent pas plusieurs caprices, préludes, toccates, fantaisies et fugues que je possède dans un volume manuscrit de la main de Bach.

Les concertos de Bach sont restés en manuscrit jusqu'à ces derniers

temps ; mais l'actif et savant *Custos* de la Bibliothèque royale de Berlin, M. Dehn, a exhumé du dépôt dont la garde lui est confiée, non-seulement quelques uns de ces concertos dont il existait des copies manuscrites chez plusieurs artistes, mais beaucoup d'autres qui sont restés inconnus jusqu'à ce jour. Associé au comité d'artistes dont j'ai parlé tout à l'heure, il a déjà fait paraître, conjointement avec ses collaborateurs : un concerto en *ré* mineur pour trois clavecins, avec quatuor ; un autre en *ut* pour deux clavecins et quatuor; un *idem* en *ut* mineur pour les mêmes instruments ; un *idem* en *ut* pour trois clavecins et quatuors ; seize concertos de Vivaldi pour violon, arrangés par Bach pour piano seul ; un concerto en *fa* pour clavecin et deux flûtes concertantes, avec quatuor ; un concerto en *sol* mineur pour clavecin seul, deux violons, deux altos et basse ; et, enfin, un concerto en *la* mineur pour clavecin et quatuor. Ces concertos forment les livraisons 11 à 18 des œuvres complètes de clavecin publiées à Leipsick, chez Peters. D'autre part, un concerto en *ré* mineur pour clavecin seul, avec deux violons, alto, violoncelle et contrebasse, a paru chez Whistling, dans la même ville. Il reste à publier, d'après les manuscrits de la Bibliothèque royale de Berlin, un concerto pour deux clavecins, sans accompagnement, et un concerto pour quatre clavecins, avec deux violons, alto et basse.

On ne connaissait antérieurement à l'époque actuelle de compositions de Bach pour d'autres instruments, que six sonates pour violon seul, fort belles, mais difficiles. J'en ai possédé autrefois le manuscrit original, que j'ai offert à Baillot, si digne de le posséder. Aujourd'hui, ces sonates sont publiées chez Kistner, à Leipsick, ainsi que cinq duos pour le même instrument, six sonates pour violoncelle seul, et six suites de pièces pour le même instrument. Il y a à la Bibliothèque royale de Berlin des trios pour violon, viole et basse, restés en manuscrits jusqu'à ce jour. Mais parmi les compositions les plus curieuses du grand artiste, il faut placer six concertos pour divers instruments que vient de publier M. Dehn d'après les manuscrits originaux, à savoir : un concerto en *la* mineur pour violon, avec accompagnement de deux violons, viole et basse ; un *idem* pour violon, flûte, hautbois et trompette concertants, avec deux violons, alto, violoncelle et contrebasse ; un troisième pour trois violons, trois altos, trois violoncelles, basse et clavecin d'accompagnement ; un quatrième pour violon et deux flûtes, avec accompagnement de deux violons, alto, violoncelle et basse ; un cinquième pour clavecin, violon et flûte concertants, avec violon, alto, violoncelle et basse d'accompagnement. J'ignore quel est le sixième.

La musique d'orgue, cette gloire immortelle de Bach, fut longtemps, comme je l'ai dit tout à l'heure, renfermée dans les manuscrits qui restèrent entre les mains de l'artiste ou dans celles de ses enfants et de ses élèves. A l'exception de six chorals variés et fugués pour deux claviers et pédale, qui avaient été publiés à Leipsick en 1760, dix ans après la mort de l'auteur, on n'en avait rien fait paraître ; mais après la visite de Mozart à Leipsick, on s'occupa sérieusement de ces chefs-d'œuvre trop peu connus, et la célèbre maison Breitkopf et Haertel publia les admirables préludes pour des chorals (*Choral-Vorspiele*) en quatre suites dans les premières années du siècle présent. Dans le même temps parurent chez Kühnel plusieurs fantaisies et fugues avec pédale obligée ; Naegeli publia, sous le titre d'*École d'orgue pratique* six sonates pour deux claviers et pédales, qui furent reproduites à Vienne avec le titre de *Trios*. Hofmeister publia à Vienne et à Leipsick un intéressant recueil, sous le titre d'*Exercices*, lequel renferme des préludes, des fugues et des chorals variés avec pédale ; des fugues et des préludes séparés parurent chez tous les éditeurs à Leipsick, à Berlin, à Hambourg ; enfin, M. Marx, professeur de musique à l'Université de Berlin, théoricien et critique, publia neuf magnifiques préludes suivis d'autant de fugues, pour deux claviers et pédale ; et M. Kœrner, éditeur à Erfurt, mit également au jour un assez grand nombre de pièces jusqu'alors connues seulement des organistes de l'Allemagne. Une des plus magnifiques pièces de ce genre est la fameuse *Passacaglia*, qui exige la plus rare habileté d'exécution pour être rendue dans son mouvement et dans son caractère. Avant M. Lemmens, il n'y avait aucun organiste soit en Belgique, soit en France, capable d'exécuter cette musique dont les difficultés sont immenses, et qui n'étaient qu'un jeu pour leur auteur. En Allemagne, les élèves de Bach, Kittel, Krebs, Kirnberger et quelques autres en ont perpétué la tradition, et il s'y trouve encore quelques artistes qui la rendent dignement, particulièrement à Berlin et à Dresde.

Une association s'est aussi formée dans ces dernières années pour la publication des œuvres complètes de Bach pour l'orgue. Les éditeurs sont Griepenkerl, amateur passionné de musique et savant auteur d'un très-bon traité d'esthétique, et M. Roitzsch, amateur distingué. Cette édition, dont il a paru sept volumes jusqu'à ce moment, contient : 1° six sonates pour deux claviers et pédale, la fameuse *Passacaglia*, la magnifique *Pastorale* en *fa*, vingt grands préludes suivis d'autant de fugues, quatre fantaisies, quatre grandes toccates, quatre fugues détachées, un trio, une chanson, cinquante-six petits préludes de chorals avec quatre chorals variés, soixante-dix-sept grands préludes de chorals, et deux suites de variations. Malheureusement, Griepenkerl a cessé de vivre en 1849, et l'entreprise de cette publication s'est un peu ralentie par suite de cet événement ; mais j'ai appris récemment qu'elle a repris de l'activité. J'estime que la collection complète des composition de Bach devra former environ douze volumes semblables à ceux qui sont publiés.

(*La suite au prochain numéro.*)

FÉTIS père.

THÉATRE IMPÉRIAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

LA TONELLI,

Opéra comique en deux actes, libretto de M. Sauvage, *partition de* M. Ambroise Thomas.

(Première représentation le 30 mars 1853.)

Fidèle à son système de rétrospectivité dramatique, M. Sauvage place ses personnages et ses auditeurs vers le milieu du XVIIIe siècle, alors que florissait en France Louis XV le Bien-Aimé. L'action se passe à Naples. La Tonelli, *prima donna assoluta*, règne à Saint-Charles par ses roulades et l'amour qu'elle inspire à tous. L'auteur a imaginé une *alter ego* physique à cette cantatrice, une villageoise des environs de Naples, qui ressemble à notre prima donna comme Prosper et Vincent se ressemblent ; ce sont enfin les *Menechmes* du genre féminin. Cela s'est vu, cela est possible ; tout est possible, d'ailleurs, en fait d'invraisemblance dans le genre de l'opéra comique. Notre brillante cantatrice est aimée d'un petit magistrat ridicule, qui confie son amour au *primo buffo* du théâtre San-Carlo. Celui-ci adore la Tonelli et n'en est pas moins aimé.

Chacun a déjà deviné sans peine que les deux artistes se marient après s'être suffisamment moqués du magistrat ridicule. Celui-ci, croyant épouser la Tonelli, souscrit une promesse de s'unir en légitime mariage à la jeune villageoise Bettina, qu'il prend pour la cantatrice, et tout le monde est content, excepté ceux qui n'aiment pas les longueurs de ce qu'on appelle une action dramatique. C'est parce que nous pensons comme ces gens-là que nous avons été succinct dans l'analyse de cette action, aimant mieux d'ailleurs nous renfermer dans notre spécialité musicale.

Sans trop chercher à prouver que M. Ambroise Thomas écrit dans le genre bouffe comme cet auteur ou cet acteur qui, disait-on, était comique, plaisanterie à part, nous remarquerons avec les hommes compétents en art musical, que M. Thomas n'a pas la gaîté, l'entrain, l'inspiration, le laisser-aller nécessaire, indispensable au genre bouffon. Ici, comme dans le *Caïd*, il est élégant, distingué ; mais il laisse désirer cette ivresse, qui est la bonne, comme dit Figaro au comte Almaviva. Les formules italiennes employées si souvent par Hérold, Auber et Adam, ont fait leur temps et ne constituent plus la véritable origi-

nalité. Dans l'introduction de son ouverture, M. Thomas a manié ses instruments à vent d'une charmante manière, et sa plume a joué de la clarinette aussi bien que M. Leroy a joué de cet instrument à l'orchestre. L'allégro de cette ouverture est en style fugué et verveux; puis vient l'inévitable péroraison polka dont sont formées maintenant tous les finals d'ouvertures d'opéras comiques. Après cette préface, qui, du reste, n'est pas sans originalité, une longue introduction lyrique commence par une jolie ritournelle de flûtes précédant les deux couplets-sérénade qui essaient d'être plaisants mélodiquement et harmoniquement sans y trop réussir. Après cela vient un chœur de *pifferari* (on nomme ainsi les joueurs de musette du royaume de Naples), qui a bien la couleur du pays. Des deux couplets dits par le pifferaro en chef, le dernier a été *bissé*, et c'était justice, car il a été fort bien chanté par un des chefs d'attaque des chœurs du théâtre. Il y a peut-être tout un avenir d'artiste dans ce début du jeune choriste.

Quoique le chœur de ces pifferari, donneurs de sérénades, soit bien traité, il n'efface pas le souvenir de la sérénade maudite par Almaviva dans *Il Barbiere*. Cependant, il faut le dire, l'auteur de *la Tonelli* manie les chœurs d'une façon animée et pittoresque.

Le premier bouffe du roi de Naples vient au secours de Carlino Puppo, notre petit magistrat, qui, mandoline en main, donne une sérénade à la Tonelli, échange des menaces avec les pifferari, et puis chante un éloge de l'eau à propos du bon vin qu'il boit. Cet air assez froid est suivi d'une cabalette à l'italienne qui termine cette longue introduction musicale.

Le premier chanteur du roi de Naples dit un grand air à trille et à roulades qui semblent venir là pour faire briller un débutant, et c'était le cas. L'air dit ensuite par la Tonelli, qui célèbre et vante la profession de coquette, n'est pas moins riche en traits brillants et pointus qui ont autant pour résultat d'étrangler la voix, de la mesquiniser que de la faire briller. La villageoise Bettina chante, après tout ce luxe de vocalisation, une tarentelle étourdissante de verve. On se demande, après ce feu d'artifice vocal, si Bettina et la Tonelli ne sont pas toute une. Ici se trouve placé un joli duo d'amour entre Carlo Puppo et Bettina; puis un autre duo de scène, bien fait, en mélodie syllabique qui s'enchaîne fort bien avec le final scénique et syllabique du premier acte, bien traité également sous le rapport des modulations et de l'effet dramatique.

Le second acte s'ouvre par un fort bel air dit par *il primo buffo*. Le *cantabile* en est gracieux, distingué, et le morceau de mouvement qui le suit est dit dramatiquement d'abord par l'auteur des paroles et ensuite par le compositeur, on peut dire même par le chanteur, dont la voix est sonore et bien exercée.

Il y a du caprice de mélodie et d'instrumentation dans les couplets de Carlino Puppo; puis arrive la scène de *la Serva padrona* de Pergolèse, pour laquelle il semblerait que la pièce nouvelle ait été faite. Le style en a vieilli; il est sautillant et criard; mais le rapprochement de ce genre de la manière moderne a quelque chose de curieux pour les auditeurs, qui ne sont pas fâchés de savoir comment nos prédécesseurs entendaient l'art du chant dramatique. Le duo de la *Servante maîtresse* est suivi d'une cabalette en traits modulés et très-difficiles, sans accompagnement, qui a produit beaucoup d'effet et en produira plus encore aux représentations suivantes.

Le trio qui commence par les exclamations *Ah! ah! ah!* est long comme la plupart des morceaux de la partition. La *cabalette* en valse qui termine ce trio est vulgaire et peu digne du compositeur, qui ne tombe jamais cependant dans la vulgarité mélodique. Somme toute, cette partition est digne des précédents ouvrages de M. Ambroise Thomas, parmi lesquels il faut compter en première ligne sa *Double échelle*, dont le style n'est pas sans affinité avec celui de la *Tonelli*.

Mocker rentrait à l'Opéra-Comique par le rôle de l'assesseur Carlino Puppo. Il s'est montré comme toujours comédien de bon goût et chanteur facile. La réception qu'on lui a faite lui a prouvé la sympathie du public pour son double talent d'acteur et de chanteur.

Faure, malgré la multiplicité de ses gestes et de ses roulades, s'est classé parmi les premiers sujets de l'Opéra-Comique par sa voix bien timbrée et la hardiesse de sa manière de chanter. Cette voix de concordant, de baryton-ténor, rappelle celle de Martin et permettra de nouvelles combinaisons vocales aux compositeurs, qui le placeront parmi les sujets essentiels du théâtre de l'Opéra-Comique s'il ne se grise pas d'orgueil.

Mme Ugalde, dans le rôle de la Tonelli, a été éblouissante de traits brillants, enivrante d'entrain. L'orgie de la vocalisation est son état habituel. Il est juste de rappeler le succès du jeune choriste que nous avons déjà cité dans son couplet de la romance *pifferarienne*. On peut, comme nous l'avons dit, voir poindre un avenir dans cet éclair mélodique, ainsi qu'il peut naître une comédienne du bout de rôle du petit paysan représenté par une jeune choriste dans le charmant ouvrage des *Noces de Jeannette*.

Henri BLANCHARD.

CONCERT SPIRITUEL

Donné par l'Association des artistes musiciens,

AU THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Il faut avoir essayé de faire un peu de bien pour savoir à quel point cela est difficile, tandis que le mal est si aisé! Presque toujours il suffit d'un mot, d'un geste, d'une réticence. S'agit-il de refuser son concours à une bonne œuvre? il n'en coûte qu'une syllabe, accompagnée de quelques phrases plus ou moins malignes et amères. Tout au contraire, pour l'accorder, il faut se soumettre à donner son temps, son talent, son zèle, ce qui est beaucoup plus long et plus fatigant. Le fondateur des associations d'artistes, M. le baron Taylor, avait trop d'expérience pour ignorer dès le début les difficultés infinies de la tâche à laquelle il dévouait sa vie. Beaucoup de ceux qui l'ont entreprise avec lui n'étaient pas aussi instruits, et ne se doutaient guères que de si bonnes intentions fussent exposées à rencontrer de si terribles et quelquefois de si misérables obstacles.

L'Association des artistes musiciens, par exemple, avait commencé par donner de grandes fêtes où tout Paris s'était porté. Pourquoi n'a-t-elle pas continué? Parce qu'on mettait à trop haut prix la concession des salles où pouvaient se donner ces fêtes. Mais, comme il n'est pas de règle sans exception, voici qu'il s'est trouvé un directeur de théâtre, et de l'un de nos premiers théâtres, qui a bien voulu céder à l'Association tout ce dont il pouvait disposer, sa salle, ses artistes, sans en rien retenir. Ce directeur, on ne saurait le dire trop haut, c'est M. Emile Perrin : c'est à lui que reviennent d'abord et surtout les actions de grâce de l'Association pour le beau concert qu'elle n'aurait pu donner sans sa généreuse bienveillance. Un si bon exemple devait enfanter de nombreux imitateurs. On a parlé de quelques refus, de quelques résistances. Nous ne voulons pas y croire, et nous y croyons d'autant moins que le concert du samedi-saint a été plus magnifique et plus productif. Cent cinquante instrumentistes dirigés par M. Georges Bousquet, autant de choristes dirigés par MM. Édouard Batiste et Cornette; les noms de Mmes Ugalde, Lefebvre, Félix Miolan, Wertheimber; de MM. Bussine, Masset, joints à ceux d'Émile Prudent, de Vieuxtemps; une salle éblouissante et pleine jusqu'aux combles; une recette de plus de 5,000 fr.; cela répond à tout. Que le bien soit difficile, du moins il n'est pas impossible, et quand il s'accomplit, il n'en est que plus éclatant, plus méritoire.

Le programme répondait à la solennité du jour, et ne renfermait, dans sa partie vocale, que des morceaux religieux. Des fragments du *Stabat* de Rossini avaient pour interprètes la masse des chœurs et l'orchestre. Mmes Ugalde et Félix Miolan chantaient le *Quis est homo*;

Bussine, le *Pro peccatis*, et Mme Ugalde, l'*Inflammatus*. Un Noël d'Adolphe Adam, avec accompagnement d'orgue et de harpe, était dit par Mlle Wertheimber. Deux morceaux de la messe de Sainte-Cécile, composées par Ambroise Thomas, terminaient la première partie du concert; Mlle Lefebvre chantait l'*Agnus Dei*; dans le *Laudate*, les chœurs s'unissaient à l'orchestre.

La seconde partie s'ouvrait par la marche du *Sacre* de Lesueur; ensuite venaient l'*Ave verum*, de Gounod, chanté par Masset; un *Pie Jesu*, de Zimmerman, chanté par Mlle Félix Miolan; l'*Offertoire* et le *Sanctus* de la messe d'Adolphe Adam, dans lesquels Mmes Lefebvre, Wertheimber et Masset se faisaient entendre. Presque tous ces morceaux sont si connus et ont été si souvent applaudis, que nous sommes réduit à les envelopper dans une même formule laudative, ainsi que les artistes, qui les ont rendus avec un vrai talent. Cependant la justice demande une mention particulière au profit du *Pie Jesu* de Zimmerman et de Mlle Félix Miolan, son excellente interprète. Un *bis* chaleureux a salué ce beau morceau d'un style simple et touchant, religieux par essence, et que la cantatrice a su rendre dans toute son angélique pureté.

Emile Prudent avec la *Sonnambula* et sa divine *Danse des fées*. Vieuxtemps avec ses diaboliques arpéges, sont venus, chacun à son tour, donner du repos aux chanteurs, mais non au public, qui les a poursuivis de bravos à outrance, et qui n'eût pas demandé mieux que de les entendre une seconde fois.

P. S.

AUDITIONS MUSICALES.

Concert du marquis de Louvois, des comtesses M....., de S..... et de Mlle Joséphine Hugot.

M. le marquis de Louvois, mort il y a quelques années, jouissait de quelque chose comme de quinze cent mille francs de rente, et d'une réputation de galanterie française on ne peut mieux établie, et dont il donnait des preuves fort souvent. Un jour que la comtesse M..... et la comtesse de S..... parlaient devant lui d'un bal dans lequel elles voulaient se montrer en costume suisse d'une exactitude toute nationale, le marquis de Louvois leur dit : Eh bien, Mesdames, il faut aller étudier vos costumes et les faire faire dans le pays; et, si vous l'avez pour agréable, je vous accompagnerai en Helvétie, comme on dit au théâtre, et nous partirons tout de suite. — Volontiers, dirent simultanément les deux dames. Et les voilà parties avec leur galant chevalier.

Après avoir satisfait leur caprice, il leur en prit un autre. — Si nous allions faire un tour en Italie dont nous voilà si près? dirent-elles. — Mesdames, je suis à vos ordres. Voilà les trois touristes improvisateurs en route pour Florence, Rome, Naples. Aussitôt arrivés dans cette dernière ville, nos voyageurs vont voir le théâtre Saint-Charles. Il était fermé, la saison théâtrale était terminée. En voyant cette sombre et vaste salle, les deux *prime donne*, excellentes musiciennes, et brillantes cantatrices de salons de la haute fashion musicale de Paris, se dirent : Quel dommage de ne pouvoir faire résonner sa voix dans cette belle salle, de n'y pouvoir dire une cavatine d'*Il Barbiere* ou le duo de la *Semiramide*!

M. de Louvois n'avait pas laissé tomber ces regrets sans y faire attention. Il reconduit ses dames à l'hôtel, emploie une partie de la nuit à courir, à voir le propriétaire de la salle, à rassembler un orchestre nombreux, et le lendemain, il dit aux deux voyageuses : Mesdames, vous avez répétition au théâtre *San-Carlo*, à midi, de la cavatine du *Barbier de Séville* et de votre duo de *Semiramide*.

Les deux dames, croyant leur compagnon de voyage capable de tout en fait d'obligeance prestigieuse, se rendent avec lui au théâtre Saint-Charles, qu'elles trouvent *illuminato à giorno* au moyen de mille bougies. L'orchestre, composé de tout ce qu'il y avait de meilleurs en artistes et en amateurs dans Naples, attendait silencieusement le signal du chef pour commencer l'ouverture à l'arrivée des deux nobles artistes étrangères. Quant au public, M. de Louvois, seul, le composait. Après l'ouverture, exécutée d'une manière brillante, la comtesse de S..... s'avance sur la scène aux applaudissements des deux mains du public, et dit : *Una voce poco fa* avec tout le *brio* qu'elle déployait dans les brillants salons de Paris; puis vint l'ouverture de la *Semiramide*; et puis le duo de cet opéra délicieusement chanté comme il ne l'avait jamais été dans cette salle pour un seul auditeur.

Cette anecdote artistique, qui n'est pas sans originalité, m'est revenue en mémoire il y a quelques jours en me trouvant seul de public dans un concert.

Voici le fait :

La matinée musicale donnée par Mlle Joséphine Hugot dans la salle Pleyel avait attiré beaucoup d'auditeurs, car on aime sa voix sympathique, et je venais un peu tardivement, il est vrai, pour augmenter le nombre de ses auditeurs; mais ayant été obligé d'aller à deux autres concerts avant celui-là, j'arrivai quand Mlle Hugot venait de terminer le sien. La bénéficiaire me témoignait ses regrets que je ne l'eusse pas entendue, surtout dans les deux mélodies de Mme Lucci Sievers. C'est alors que me faisant marquis de Louvois, moins les quinze cent mille francs de rente, je dis à ma virtuose désappointée : Eh bien, mademoiselle, permettez-moi de vous demander un *bis* pour un nouveau public que je vais former avec les trois personnes que voilà et qui se feront un plaisir, j'en suis sûr, de vous réentendre. La chose fut acceptée en riant, et me voilà, moi quatrième dans le vaste et beau salon de Pleyel, écoutant avec plaisir et applaudissant avec justice Mlle Hugot remontée sur l'estrade de la publicité, et disant avec une expression profondément sentie : *Pitié pour sa douleur*, puis *Ingrate, je t'aimais*, deux fort jolies mélodies, ma foi, deux chants échappés du cœur et destinés à frapper au cœur tous ceux qui les entendront.

Matinée musicale de la famille Bienfield.

Nous avons déjà dit quelques mots de la famille Bienfield dans la *Gazette musicale*. Cette famille intéressante a fait son exhibition instrumentale, sous le patronage ordinaire des concerts anglais, dont les programmes sont enrichis des noms de la duchesse d'Athol, des ladies Walsingham, Jane Walsh, Gore Booth, Frankland Russell, Hayes, Payne Gallwey, et de la comtesse de Dunraven. En France, à Paris, où les virtuoses ne se mettent guère que sous la protection du public, ce public bienveillant pour tous les artistes étrangers a patronné de ses applaudissements les charmantes mélodies de Mlle Marguerite Bienfield sur la CONCERTINA, instrument exceptionnel sur lequel ses dix doigts chantent à ravir. M. Henri Bienfield ne s'est pas fait moins applaudir comme harpiste et digne successeur de Parish-Alvars, qui fut le roi David, le vicomte Marin et le Félix Godefroid de la harpe des trois royaumes-unis. M. William Richard Bienfield est un bon pianiste qui joue fort bien les sonates de Bethowen; et le chef de cette famille, éminemment musicale, est la basse, comme il en est la base, sur laquelle s'appuient deux autres petits Bienfield, qui concourent d'une façon gentille et gracieuse à l'ensemble des concerts étranges ou étrangers de cette famille harmonieuse.

M. Henri Ehrlich.

M. Henri Ehrlich est pianiste de S. M. le roi de Hanôvre, après avoir été l'un des écrivains politiques de la *Gazette d'Augsbourg*. Après avoir concouru de sa plume au concert européen, ce virtuose-publiciste s'est décidé à participer de ses dix doigts à tous les concerts qui pourront se donner dans les soirées musicales de France et d'Angleterre.

Quoiqu'il ait commencé par nous faire entendre une fantaisie sur des thèmes italiens; qu'il se soit même fait applaudir par toute la salle en nous jouant une jolie ballade et puis une barcarolle, qui semble vous bercer sur les flots de l'Adriatique; puis une polka échevelée, délirante, qui a produit beaucoup d'effet, M. Ehrlich n'en est pas moins un pia-

niste, un compositeur sérieux. Son morceau de concert, en *mi* mineur, pèche peut être par la mélodie; mais son duo du quatrième acte des *Huguenots*, transcrit et exécuté par le bénéficiaire, a obtenu un vrai succès; puis il a improvisé sur la marche du *Prophète*, *Marlborough* et un motif de Rossini, trois thèmes qu'on lui a donnés par écrit et qu'il a maniés avec beaucoup d'habileté. Le titre d'improvisateur n'est pas facile à obtenir par le temps qui court. Il faut être parfaitement initié aux mystères ou aux calculs de la fugue, donner à cette sévère forme de l'art un caractère de mélodie moderne, autant que possible, traiter les épisodes en musique libre et moderne, et ne repousser aucune modulation, fût-elle même enharmonique. Comme cela, le champ est vaste, quoique circonscrit par les règles de la musique classique. M. Ehrlich est propre à ce travail et il peut s'y livrer, car il a la qualité de l'organiste dans son jeu bien attaché de pianiste. L'ouverture de l'oratorio d'*Élie*, de Mendelssohn, qu'il a arrangée pour le piano, et une ouverture de Meyerbeer, qu'il a transcrite de même, font foi que son style et son jeu sur l'instrument et sur le papier sont bien dans le caractère énergique et puissant de l'orchestre. Dans un second concert, nous pensons que M. Ehrlich nous mettra à même d'apprécier de nouveau ces deux beaux morceaux, qui ne peuvent manquer de produire beaucoup d'effet.

HENRI BLANCHARD.

(*La suite des soirées et matinées musicales au prochain numéro.*)

SOCIÉTÉ DES CONCERTS
ET
SOCIÉTÉ SAINTE-CÉCILE.

(2e article) (1).

La sixième séance de la Société des concerts; les concerts du vendredi-saint aux deux Sociétés (ils avaient lieu à la même heure, et j'ai dû partager mon temps entre les deux rivales); le concert du jour de Pâques au Conservatoire : voilà de quoi remplir d'analyse et de critique cette gazette tout entière. Heureusement, comme la plupart des morceaux appartiennent aux anciens programmes, leurs titres, une ligne, un point d'admiration, suffiront à leur égard. Quant à l'exécution, un mot l'appréciera, *bonne*, *médiocre*. *admirable*, selon l'inexactitude, la mollesse ou bien le zèle et l'ardeur des exécutants.

Au sixième concert du Conservatoire, l'orchestre a interprété avec la plus exquise délicatesse une petite symphonie de Haydn, l'une de celles que l'on nommait, de son temps, *Sinfonie di Pranzo*, parce que les dimensions en étaient prises de façon à ce qu'elles durassent précisément autant de minutes que les dîners du prince Estherhazy, le protecteur d'Haydn. Mlle Miolan a chanté, avec sa voix si bien dirigée, l'air *Voi che sapete*, de Mozart. Les instruments à cordes ont été couverts d'applaudissements dans les variations du septuor de Beethoven. Au contraire, l'on a accueilli très-froidement une œuvre fort remarquable de Mendelssohn, *la Walpurgisnacht*, ballade de Gœthe, entremêlée de morceaux d'orchestre et de chœurs.

L'hiver est sur le point de céder la place au printemps, qui déjà réchauffe au soleil ses vertes ailes. Rassemblés au fond de la forêt séculaire, les druides se préparent à offrir un sacrifice à leurs dieux; mais ils redoutent les chrétiens qui veillent non loin de la forêt. « Que deviendrons-nous? s'écrie une femme. Pendant le sacrifice, les chrétiens pénétreront dans notre camp et massacreront nos enfants. — Erreur, dit un vieux garde; les chrétiens sont des superstitieux et des lâches. La nuit du 1er mai est un jour cher aux sorciers. Effrayons-les par toutes sortes de diableries. Ils s'enfuiront à ce vacarme et nous laisseront en paix accomplir les rites de notre croyance. » En effet, bientôt dans la nuit profonde commence le plus horrible concert; le grincement des crecelles se mêle aux hurlements de la chouette et du hibou. « Horribles corps ensorcelés, » s'écrient les gardes chrétiens, « hommes-loups, femmes-dragons, quel épouvantable vacarme! Voyez, le Malin flamboie et passe, et tout à l'entour le sol vomit une vapeur d'enfer. » Les chrétiens s'enfuient, la forêt est libre, et les druides offrent paisiblement leur sacrifice à l'Éternel.

Tel est le sujet très-extraordinaire de l'une des ballades de Gœthe. Est-ce une tradition recueillie? Est-ce une dérision du culte des chrétiens, ce que, dans son scepticisme, Gœthe se permettait volontiers? Je ne sais; mais ce que je ne puis m'expliquer, c'est la singulière traduction que M. Bélanger a faite de cette ballade. Mendelssohn, en traçant les premiers morceaux de son œuvre, a dû chercher une couleur originale et sévère qui exprimât les sombres profondeurs des forêts séculaires, qui nous peignît ces druides aux traits austères, à la robe blanche et à la ceinture d'or. D'un trait de plume, M. Bélanger a fait disparaître les druides et leurs forêts, puis il leur a substitué quelle sorte de gens? Devinez.... des bohémiens. Quant aux soldats chrétiens, ils deviendront des archers. Des archers, cela ne compromet pas; des archers, il y en a partout. A leur tour, les gardiens des forêts druidiques seront transformés en nécromants et en sorciers. Par ces substitutions tout le caractère de l'œuvre disparaît; on prend au sérieux la *Nuit du sabbat*, qui n'est qu'une plaisanterie, un bon tour joué à des soldats peureux, et en définitive on compromet le nom du grand poëte allemand. — Je ne demande pas que le christianisme intervienne dans cette ballade où le burlesque est mêlé au grandiose; mais qu'on nous laisse au moins les druides et qu'on leur cherche d'autres ennemis que des archers sur qui ils puissent exercer leurs sortiléges. Des archers et des bohémiens! j'y reviens. Que cela est bien choisi! Cette bévue n'est pas la seule qui se soit commise; où cela? au Conservatoire, dans le temple de la musique classique. Dans *Euryanthe*, de Weber, Adolar défend sa fiancée contre les soupçons des chevaliers. Que devient cette scène au Conservatoire? Au lieu d'un chevalier qui protége sa maîtresse, nous avons de braves et chauds défenseurs d'un pays quelconque, qui s'écrient à tue-tête : *Affranchissons notre patrie*! Dans le même ouvrage, des chevaliers sont réunis; ils poursuivent le gibier sans se donner d'autres soins que d'avoir l'épée affilée et la flèche rapide. Dans la traduction, ce sont des courtisans au désespoir qui vont à la recherche du roi égaré dans la forêt. Il est vrai qu'ils ont l'occasion de répéter dix fois cette phrase remarquable : *Quand nous cherchons le roi lui-même*, phrase trop belle pour être reléguée dans une traduction, et tout-à-fait digne de figurer dans un opéra véritablement français.

L'ouverture de la *Nuit de Walpurgis* est le morceau capital de l'ouvrage : il abonde en effets nouveaux et pittoresques. C'est l'hiver glacé du Nord, alors que les sapins secouent mélancoliquement leur noire chevelure poudrée de neige; alors que la gelée a surpris et glacé la cascade dans sa chute, que tout est nuit et silence au fond des forêts, et qu'un pâle soleil verse une faible lumière à travers les nuages chargés de frimas et de grêle. Comment tout cela est-il exprimé par la musique de Mendelssohn? Allez l'entendre. Lorsque l'impression est aussi profonde, il vaut mieux la constater que rechercher les moyens dont le compositeur s'est servi pour la produire.

Le passage de l'hiver au printemps n'est pas assez marqué. Dans une nuance analogue, Mendelssohn avait cependant un illustre exemple à suivre. La rentrée de flûte qui, dans *la Pastorale*, amène le retour du beau temps, est une inspiration divine qui peint plus de choses en quelques mesures que les développements peu saisissables donnés par Mendelssohn à sa pensée.

Le n° 1, *Hymne du chef de la tribu au printemps nouveau* (je suis la version de M. Bélanger), a de la grandeur et de l'énergie; le n° 2 est une supplication touchante d'une des femmes de la tribu; elle conjure les bohémiens (puisque bohémiens il y a) de ne pas abandonner sans secours les mères et leurs enfants. Le morceau est conçu dans ce système de mélodie harmonique dont Mendelssohn avait déjà donné le modèle dans la *Plainte de la veuve*, de l'oratorio *Elie*.

Le n° 3 et le n° 4 ne sont séparés par aucun repos musical qui faci-

(1) Voir le n° 13.

lite aux auditeurs l'intelligence de l'œuvre. Quelque attention que l'on apporte à suivre le programme, il est fort difficile de saisir l'instant où ces morceaux s'articulent l'un à l'autre. Ainsi l'on a été fort surpris d'entendre, vers la fin du second morceau, un petit thème en sourdine très-mystérieux, très-voilé, qui doit peindre la marche de guerriers faisant le guet et se glissant à pas de loup sous l'ombre du bois. Eh bien ! la moitié pour le moins des auditeurs avaient devancé les lenteurs du programme : ils se croyaient en plein sabbat, et admiraient de quelles nuances pittoresque Mendelssohn avait su colorer la scène infernale. Ceci rappelle ce personnage qui était un jour au Salon. Il contemplait sans étonnement une marine, en même temps que son index était posé sur le titre de ce tableau qu'il venait de chercher : *Portrait d'homme*, *n° 113*. Le malheureux, il se trompait d'un chiffre ! Les gens qui prennent une marine pour un portrait d'homme peuvent bien confondre une marche militaire et une scène de sabbat.

La véritable scène du sabbat qui vient ensuite est le morceau le plus important après l'ouverture. Choisir les moyens d'effet, distribuer habilement les couleurs, tel est le secret de la musique pittoresque. La mélodie, dans des morceaux de cette nature, est impuissante à reproduire la pensée. L'harmonie, le rhythme, et surtout le mélange des sonorités, telles sont les ressources offertes au compositeur. Mendelssohn les a habilement employées. Ainsi rien n'est plus saisissant que l'effet *PP.* de la grosse caisse unie aux cymbales qui commence cette grande scène : c'est véritablement une évocation funèbre (il est bon alors d'oublier que ce sabbat est un sabbat simulé et de croire de bonne foi à la présence du diable et de ses cohortes infernales). La lune semble se voiler comme pour un mystère, la forêt solitaire se peuple de fantômes étranges et monstrueux. Avec les violons qui sifflent à l'aigu, descendent des essaims de sorcières à cheval sur le balai classique ; avec le murmure des basses, les sourds mugissements des trombones, les tombeaux s'entr'ouvent et vomissent leurs pâles hôtes; avec le cri aigu de la petite flûte, un démon donne le signal de la ronde infernale. La vallée était déserte, elle fourmille maintenant d'êtres sans nom. Aux premiers accords, un hibou, ennuyé de tout ce tapage, s'envole du creux d'un vieux tronc. On entend le bruit sinistre de ses ailes assourdi par la plume épaisse qui les couvre. Comment cet effet a-t-il été obtenu ? Un basson, instrument dont le timbre au médium est mat, presque hideux, exécute sur une même note une série de notes prodigieusement rapides : ce sont les battements accélérés des ailes de notre hibou qui fuit discrètement vers un asile plus tranquille. Telle est l'interprétation que je fais du plus étrange des passages. Je la crois bonne ; peut-être mon voisin en a-t-il fait une autre qu'il croit bonne également ; je regretterais cependant qu'on me prouvât que j'ai tort, car je trouve que ce nouvel acteur joue un rôle aussi imprévu qu'intéressant.

Les derniers morceaux, n°s 7, 8, 9, ont encore l'inconvénient de se succéder sans que l'oreille puisse saisir la ligne qui trace leurs limites; le programme préoccupe sans porter secours, et l'on finit par abandonner ce guide maladroit pour tenter, au moyen des seules forces de l'attention et de l'intelligence, de comprendre la pensée du poëte et celle du compositeur. Quant à l'exécution, elle ne m'a pas satisfait, non qu'il ait été possible d'y signaler ces grosses erreurs qui frappent même l'auditoire et qui sont fréquentes dans une réunion d'artistes plus zélés qu'expérimentés, mais parce que la séve, la vie, l'exactitude même, semblaient s'être retirées de cet orchestre. Cette chaîne sympathique qui unit le chef d'orchestre aux exécutants paraissait brisée; nulle attraction magnétique ne les associait dans une pensée commune. Bref, l'exécution se poursuivait, parce que tout le monde est bon musicien au Conservatoire, mais seulement pour cela. L'ardeur, la sympathie, les dévouement, — les répétitions peut-être aussi — manquaient visiblement. Le vieil Habeneck n'eût pas reconnu ses musiciens des anciens jours. A la seconde audition de *la Nuit de Walpurgis* (car il est question d'exécuter cette œuvre encore une fois), la Société sera sans doute plus heureuse.

L'auditoire, cette première fois, a fait, je l'ai dit, à Mendelssohn le plus repoussant accueil. On n'écoutait point, on lorgnait dans les loges, et lorsque les derniers accords ont retenti, c'est à peine si quelques mains timides ont salué l'auteur d'applaudissements de complaisance. Ce serait à désespérer et à rentrer dans les cartons la ballade de Mendelssohn, si l'on ne connaissait le public du Conservatoire, public très-difficile et très-ombrageux par dignité et par fausse science, mais très-commode au fond, lorsqu'on lui a prouvé qu'il peut approuver une œuvre sans compromettre l'équité et l'infaillibilité de ses jugements.

Le vendredi-saint, le programme se composait de la symphonie en *ut* mineur, d'un solo de violon exécuté par M. Dancla, de l'ouverture de *Freischütz*, et enfin de fragments du *Requiem* de Mozart, le *Rex tremendæ*, le *Confutatis*, le *Recordare* et le *Lacrymosa*. Les fragments étaient bien choisis, et cependant je ne puis, à ce sujet, taire une réflexion. Un des plus graves périls que court la musique aujourd'hui, c'est le morcellement infini des œuvres des maîtres qui se pratique sans vergogne dans les concerts. Autrefois un virtuose pensait qu'il était de son devoir d'exécuter dans leur entier les œuvres des maîtres célèbres, quatuors, quintetti, symphonies. Un violoniste exécutait courageusement le classique concerto, avec ses trois soli, son adagio mélancolique et son gai rondo ; la sonate elle-même triomphait aisément des anathèmes de Fontenelle. Depuis cette époque, un singulier travail s'est fait dans l'esprit des exécutants, et cela par la plus fâcheuse complaisance pour le public. On a commencé par élaguer dans un quatuor, une sonate, une symphonie, tel ou tel morceau qui excitait peu les sympathies de l'auditoire. Puis, le public devenant de plus en plus exigeant, l'on a amoindri, déchiqueté l'œuvre de plus en plus, et l'on n'en a conservé que tel morceau favori qui sait forcer les applaudissements. Ainsi, de tel quatuor d'Haydn, l'on exécute le menuet ; de telle symphonie de Beethowen, l'adagio ; de tel concerto de Mozart, le premier solo ; de tel trio de Schubert, le trio du menuet seulement ; c'est-à-dire l'ombre d'une ombre. — Mais les autres morceaux sont également beaux, également bien faits, également inspirés ? — Qu'importe ? le public n'applaudit pas, et avant tout, ce qu'il faut obtenir, ce sont des applaudissements.

Que des artistes médiocres pensent ainsi, je le conçois ; mais telles ne devraient pas être les préoccupations de la Société des concerts. Elle est la gardienne des saines traditions, et par conséquent elle doit être la première à les respecter : aussi, n'est-ce pas sans regret que je lui ai vu porter des mains peu respectueuses sur le *Requiem* de Mozart. Tandis que l'on pouvait exécuter cette œuvre aussi sublime par l'inspiration que par l'unité, — bien que Mozart se soit associé un grand musicien pour la produire, — l'on n'en a choisi que des fragments isolés, et non peut-être les plus beaux. Sans doute, M. Dancla eût consenti à remettre à un autre jour l'exécution de son morceau de violon, qu'il a joué, du reste, avec sont talent habituel. L'ouverture de *Freischütz* aurait pu être écartée également. (Loin de moi la pensée de vouloir contester la valeur du chef-d'œuvre, mais il est des jours où l'on ferait bien de laisser le diable chez lui.) De cette façon, le *Requiem* eût pu être exécuté en entier.

La symphonie en *ut* mineur a été interprétée par l'orchestre avec un incorruptible perfection.

Pour un dimanche de Pâques, il est rare de voir un concert plus funèbre que celui que nous a donné la Société. Sans doute nous le devons à une erreur d'imprimeur qui aura confondu le programme du dimanche de Pâques avec celui du vendredi-saint. En effet, comment supposer que la Société, résolue à faire entendre ce jour-là à son auditoire de la musique religieuse, ait choisi les morceaux qui ont précisément le moins de rapport avec le caractère enthousiaste de la solennité?

Les fragments du *Christ au mont des Oliviers*, de Beethoven, sont à la fois très-sombres, très-violents, et ne respirent nullement l'exaltation religieuse. Le style religieux convenait peu à la nature du génie de Beethoven. Cet oratorio tout entier est écrit dans un style où la faiblesse des idées n'est rachetée ni par l'inspiration, ni par l'élégance

C'est une de ces œuvres qu'il ne faut pas montrer lorsqu'on tient à laisser intacte la gloire de Beethoven.

Quant au motet *Ne pulvis*, de Mozart, il se divise en deux parties, un *adagio* et un *allegro*. La première est sublime, sublime de découragement et de tristesse ; c'est un hymne de deuil, un cri désespéré, tel que les saintes femmes ont pu le jeter sur le tombeau du Christ ; quant à la seconde partie, Mozart semble avoir pris à tâche de détruire et de ridiculiser pour ainsi dire l'impression de la première (si le mot *ridicule* pouvait être employé à l'égard de Mozart), tant le caractère du morceau est vulgaire et en dehors du sujet.

L'ouverture de *Guillaume Tell* a été exécutée avec beaucoup d'ensemble, sauf la marche finale. Il semblait qu'une volonté obstinée arrêtât l'élan de l'orchestre, qui semblait vouloir se précipiter ce jour-là au devant des plus terribles difficultés avec une impétuosité inouïe.

Quant à l'*hymne* d'Haydn, pour instruments à cordes, je me permettrai de lui restituer ici, ce que j'ai déjà fait ailleurs, son véritable titre : *Hymne national allemand* (*Gott erhalte Franz den Kaiser*) *mis en variations dans l'un de ses quatuors par Haydn, et exécuté, de par l'initiative de la Société des concerts, par vingt-cinq violons, huit altos, dix violoncelles et dix contrebasses*. Ce titre serait bien long, mais il serait explicatif. Tandis que celui adopté par la Société des concerts, *Hymne de Haydn pour les instruments à cordes*, est absolument incompréhensible. Il est impossible, d'ailleurs, de ne pas condamner cet usage qui se répand à la Société de traduire pour l'orchestre entier des morceaux écrits avec une intention évidente pour la *chambre*. Les symphonies de Haydn sont assez remarquables et assez nombreuses pour qu'il ne soit pas nécessaire d'avoir recours à ses quatuors dans la composition d'un programme.

La semaine a été bonne pour la popularité de Mendelssohn, sinon pour l'éclat de ses succès. La Société Seghers, le vendredi-saint, exécutait des fragments de la symphonie-cantate (*Logbesang*) de ce maître. Le morceau était bien choisi, et, par sa physionomie austère, convenait à la solennité du jour. La Société n'a exécuté que des fragments de cette cantate. Le jour n'est pas encore venu où un auditoire français écoutera sans ennui et sans fatigue des œuvres fort longues, très-savamment écrites et dont le sujet tout mystique n'est guère de nature à intéresser. Il faut un pur et sincère amour de la musique *pure* pour exécuter dans leur entier les oratorios de Haendel et de Bach, et même les oratorios d'une sévérité mitigée de Mendelsshon. Quoi qu'il en soit, les fragments de la symphonie-cantate ont paru plaire à l'auditoire, particulièrement un *allegretto agitato* en *sol* mineur dont la mélodie, confiée d'abord au timbre passionné et mélancolique du violoncelle, passe successivement dans les différentes voix. Cette mélodie est exquise de sentiment et de contours, mais elle rappelle un peu trop celle de la *Marguerite au rouet* de Schubert. Sur le même programme figurait un *Adoramus* de Palestrina, le *Lauda Sion* de Cherubini, l'ouverture de la *Flûte enchantée* (pourquoi donc M. Seghers donne-t-il à cette ouverture le titre des *Mystères d'Isis*, du nom de cet informe pastiche qu'on fit de l'œuvre de Mozart?), et enfin la symphonie pastorale, qui n'était pas déplacée en un jour saint, car presque tout entière elle semble une hymne offerte par le génie à la divinité.

Je dois cette justice à la Société Seghers que l'exécution du concert du vendredi-saint a été très-remarquable, sinon par une très-grande perfection de détails, du moins par un très-grand zèle et une très-fidèle interprétation des textes. C'est ainsi qu'à petit bruit (je ne parle pas de celui de l'orchestre), une société parvient à la réputation. Son mérite un jour sera d'autant plus apprécié qu'elle aura eu plus d'obstacles à vaincre pour atteindre le succès.

LÉON KREUTZER.

PREMIÈRE LETTRE

A MONSIEUR FÉTIS PÈRE,

Maître de chapelle du roi des Belges, directeur du Conservatoire de Bruxelles, etc., etc.

Metz, le 14 mars 1853.

Monsieur,

Je ne m'explique pas l'indignation que vous manifestez au début de la première lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire. J'ai beau relire celle que j'ai écrite au directeur de la *Gazette musicale de Paris*, dans le but de rectifier un point de fait, et aussi pour protester contre la dédaigneuse *fin de non-recevoir* que vous opposez à l'annonce d'une *loi génératrice des accords* : loi que vous ne pouvez connaître, puisque mon ouvrage est encore sous presse ; j'ai beau, dis-je, relire cette lettre, je n'y trouve rien de blessant pour vous, rien absolument ; car mes appels à votre sincérité n'y ont point le sens ironique que vous leur supposez. Relisez, au contraire, vos articles sur le mémoire de M. Barbereau et les lettres que vous m'avez adressées, et vous y remarquerez quelques insinuations aussi peu charitables qu'elles sont peu fondées.

Pas plus que vous, Monsieur, je n'ai l'intention de m'engager dans une polémique prolongée ; mais il faut bien que je vous dise ce que je pense de vos réponses à mes questions. *La forme* de ces réponses décèle en vous une véritable habileté, j'en conviens franchement : mais *le fond*, souffrez que je vous le dise, me paraît beaucoup moins satisfaisant.

Suivant vous, de deux choses l'une : ou je n'ai pas lu, ou je n'ai pas compris votre *Traité d'harmonie*. Mon excuse (sans doute à l'audace d'avoir osé vous poser des questions), mon excuse ne peut être que dans ce dilemme. En vérité, Monsieur, vous êtes trop bon !

Venons au fait ; et, pour nous placer de suite sur le véritable terrain, permettez-moi de citer la dernière phrase du livre quatrième et dernier de votre *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie* ; elle a l'avantage de résumer toutes vos prétentions comme législateur dans cette branche importante de l'art musical. Voici cette phrase ; je copie textuellement (§ 372) : « Parvenue à ce point, la théorie de l'harmonie est » au dernier terme de l'art et de la science : elle est complète, et rien n'y » peut être ajouté. C'est cette théorie que j'ai développée dans cet » ouvrage. Rameau, Sorge, Schrœter, Kirnberger et Catel en ont trouvé » successivement les premiers éléments, et je l'ai complétée, en la posant » sur la base inébranlable de la tonalité. Ce qui en démontre invincible- » ment l'excellence, c'est qu'elle est en même temps l'histoire des pro- » grès de l'art et la meilleure analyse des faits qui s'y manifestent. »

Nous allons voir, Monsieur, si effectivement vous êtes invincible. Depuis longtemps vous sauriez là-dessus à quoi vous en tenir, si, en 1844, vous aviez accepté la discussion que vous offrait M. Barbereau, non point une discussion d'apparat, devant un public quelconque, mais une discussion calme, sérieuse, approfondie, devant un jury de vingt-quatre personnes choisies par vous et par lui, et composé de musiciens et de savants. Vous n'avez pas cru devoir accepter ces conditions ; et de ce refus il est résulté qu'aujourd'hui, en l'an de grâce 1853, vous soutenez et vous enseignez encore vos erreurs historiques et théoriques en ce qui concerne la tonalité. Or, comme toutes vos assertions, comme toutes vos réponses aux questions que je me suis permis de vous adresser reposent, en principe, sur votre appréciation *très-exagérée* des découvertes harmoniques de Monteverde, et sur votre analyse *erronée* de la tonalité, je suis forcé, bon gré mal gré, de vous transmettre sur ces deux points capitaux l'enseignement que j'ai reçu de l'artiste qui m'a initié aux secrets de l'art d'écrire en musique. J'y joindrai mes propres observations, puisées dans la lecture des auteurs compétents, d'après les indications que M. Barbereau m'a fournies à diverses époques.

Cela dit, j'aborde la question historique, et je demande comment vous avez pu, si ce n'est par une aveugle complaisance pour des idées préconçues (car votre théorie sur la substitution et la prolongation pour former l'accord de septième de second degré, était exprimée déjà dans votre premier traité d'harmonie et d'accompagnement, comme le dit la note de la page 56 de la première partie de votre traité de contre-point) ; comment, dis-je, vous avez pu vous persuader que l'harmonie moderne commence à Claudio Monteverde, quand il est notoire que déjà, du temps de Palestrina, le mouvement moderne de l'harmonie était commencé partout, et depuis longtemps. Les preuves de ce fait sont nombreuses, éclatantes, et, en vérité, je n'ai que l'embarras du choix. Avant d'en mettre sous vos yeux quelques-unes, permettez que je vous rappelle l'opinion de Choron sur ce sujet : elle est nettement formulée dans cette phrase significative de l'*introduction* du *Dictionnaire historique des musiciens* (dont j'ai sous les yeux la réimpression de 1817, mais dont la première

édition remonte à 1810-1811), page XLVII : « Ajoutons que le sentiment » des tons modernes se fait reconnaître chez Palestrina d'une manière » plus marquée que chez ses prédécesseurs, sans cependant y faire ou- » blier les anciens. » (M. Barbereau prétend qu'on peut en dire autant de Monteverde, de don Gesualdo et de beaucoup d'autres, ce qui me paraît incontestable). « Aussi, continue Choron, Palestrina fut-il pour ses » successeurs un modèle qu'ils désespérèrent d'atteindre (vous avez re- » produit ce passage dans votre traité de contre-point) ; et cette convic- » tion (écoutez!) *jointe au mouvement qui continuait à se faire dans le fond* » *du système*, etc., etc... » Pourquoi donc, Monsieur, n'avez-vous pas re- produit aussi le membre de phrase que je viens de souligner? Ne serait-ce point parce que, séduit par vos idées préconçues, vous ne voyez que ce qui peut s'adapter à votre système? Ce qui me confirme dans cette opinion, c'est que, précisément dans ce même *Dictionnaire des Musiciens*, de Choron et Fayolle, je trouve un article (l'article Monteverde), qui a pu contribuer à vous induire en erreur. Dans cet article exagéré, sans tenir compte du passage de l'*introduction* que je viens de citer, on prétend que Claudio Monteverde « mécontent des règles et de la pratique de ses pré- » décesseurs, hasarda de nouvelles méthodes ; qu'il osa *le premier* (c'est » une grosse bévue) employer la quinte diminuée comme consonnance ; » qu'il employa de la même manière et sans préparation la septième de » dominante et celle de sensible, ainsi que la neuvième de dominante...»

Le P. Martini (*Saggio di Contrapp.*, part. II, page 180 de l'édition de 1775), cite Monteverde : « Pour avoir été *un des premiers* à introduire la » musique moderne... » Vous le voyez, Monsieur, le P. Martini d'abord, puis Choron, puis vous. Vous avez adopté l'appréciation de Choron dans toute son exagération, parce qu'elle était pour vous une condition de système. Vous dites en effet (*Traité de contre-point*, page 129) : « Enfin pa- » rut Palestrina, maître admirable..... A peine se trouve-t-il aujour- » d'hui quelques hommes capables d'apprécier..... Depuis longtemps » l'art apris une autre direction, une plus noble carrière s'est ouverte : » en un mot, *l'organisation musicale des hommes a changé*. Dès qu'il fut » révélé que la musique a des accents pour la douleur, etc., etc..... » Je suis surpris de voir un philosophe comme vous confondre deux choses si distinctes, le progrès esthétique et l'organisation musicale des hommes.

Mais je viens aux preuves de fait, et d'abord à l'emploi de la *quinte diminuée* ou *imparfaite* comme consonnance. Comparez l'assertion de Choron qui attribue cette innovation à Monteverde, à divers passages du premier livre de madrigaux de Palestrina, inséré au tome II du traité de contre point du P. Martini, pages 175, 177 et 179 :

Page 175.

	sol		la	si	ut			si
				ré	ut	la		si
ut	si		la	sol	sol (A)	fa		sol
mi		ré	ut	si	la			sol

Pages 177.

				(NB)				
mi				fa				mi
si		mi		ré		ré		ut
sol		ut		si		la		la
mi		ut		ré		ré		mi

Page 179.

							(NB)		
							fa		mi
									mi
mi				ré	ut	ré			sol
mi	fa	sol	la	si	ut	ut	si		ut
ut	ré	mi	fa	sol	mi	ré			ut

Dans l'exemple de la page 175, le dièse qui n'est pas marqué en (A) devant le *fa*, doit être sous-entendu, d'après la règle constante qui ne permet pas de marcher de la sixte mineure *fa la* à l'octave *sol sol*, surtout lorsque les parties qui procèdent par ces intervalles complètent au même moment le sens grammatical du texte. C'est ce que vous désignez par l'expression peu intelligible de *cadences facultatives* (Traité d'harmonie, page 152, en note), à laquelle on substituerait avec avantage celle de *cadences obligatoires*. — *N. B.* Remarquez l'*attaque* de la quinte imparfaite dans les exemples des pages 177 et 179; dans ce dernier, cette attaque a lieu à l'entrée de la partie aiguë. Comparez de même la susdite assertion de Choron au texte de Zarlin (*Istitutioni harmoniche*, troisième partie, chapitre 61 de l'édition de 1573; la première édition est de 1558, c'est-à-dire bien antérieure aux œuvres de Monteverde). Or, en cet endroit, Zarlin se lamente sur l'adoption du passage suivant, *encore qu'il soit très-u ité, et qu'il ne soit pas facile de l'éliminer du domaine de l'harmonie* :

CANTO. .	sol	mi	sol	la	sol	fa dièse	sol
TENORE .	ré	ut	ré	mi	ré	ut	ré
BASSO. .	sol	la	si	ut	si	la	sol

On trouve, page 293 dans la troisième partie du même ouvrage, les passages suivants :

CANTO. . .	ut	la	si	ut	mi	fa	—		mi
TENORE. . .	mi	fa	—	mi	ut	la	si		ut
BASSO . . .	la	ré	—	ut	la	ré	—		ut

Dans ces deux derniers exemples, le *triton* et la *quinte imparfaite* sont préparés, il est vrai, mais résolus régulièrement ; c'est là de l'harmonie moderne où le sentiment de la tonalité est entièrement exprimé, car le rapport attractif *si fa*, suivi de l'accord tonique *ut mi sol*, possède la même énergie tonale, soit qu'on l'accompagne par la quinte *ré* ou par la fondamentale *sol* de l'accord de dominante, et c'est cela, Monsieur, que vous ne paraissez pas bien comprendre ; cela et un autre point sur lequel j'appellerai votre attention ci-après.

Continuons l'examen des preuves de fait que je vous ai annoncées; or, dans la même page 293, Zarlin exprime l'accord de septième dominante par ses fonctions de fondamentale (*sol*), de tierce (*si*) et de septième (*fa*) Voici quelques passages du texte très-prolixe qui accompagne les exemples, texte qui peut me dispenser de les transcrire, car vous comprenez à demi-mot : « Les compositeurs (*prattici*) emploient quel- » quefois le triton de telle sorte qu'il tombe sur la seconde partie d'une » note syncopée placée dans la basse.... Ces parties disposées ainsi » produisent un effet *agréable et suave*, car ce quelque peu de dissonance » qu'on entend dans le triton et la fausse quinte, passe vite, et ajoute à » la douceur de la consonnance suivante plus que cela ne serait si cette » dissonance n'y était pas..... *Les modernes* (*ceux de* 1558 *à* 1573) *em-* » *ploient très-souvent ces sortes de passages* : aussi, lorsque cela est possible » (relativement au plain-chant ou sujet donné), font-ils quelquefois syn- » coper la partie grave de telle sorte que..., etc., etc., » c'est-à-dire comme dans les exemples suivants :

1.							2.				(A)	
CANTO. .	ut			ré	—	mi	fa	la	—		ut	—	ut
TENORE .	la			si bémol			la	fa	—		sol	—	la
BASSO. .		la	—	la	—	sol	fa	ré	fa	—	fa — mi		fa

3.								
CANTO	ut	—	ré	ut	ut	ut		
TENORE. . . .	la	—	sol	—	la	—		
BASSO.	—	fa —	fa	mi	fa	—		

« Mais celui qui contient la quarte (A) est certainement le moins bon, » des trois..... »

Enfin, page 209, cap. 30, on lit : « Cependant, nous pouvons employer » quelquefois la quinte imparfaite (*hemi-diapente, semi-diapente*), EN UNE » SEULE PERCUSSION (est-ce clair?) et cela quand immédiatement après » elle, nous arrivons à la tierce majeure, comme :

1.				2.				
mi	fa	fa	mi	mi	sol	fa	mi
ut	la	si	ut	ut	si	si	ut

» ..... Les parties se peuvent échanger entre elles sans inconvénient » comme il suit :

1.				2.				
mi	fa	fa	ut	mi	sol	fa	ut
ut	la	si	mi	ut	si	si	mi

Dans ces deux derniers exemples, il y a croisement entre les parties, le *si* montant au *mi*, pendant que le *fa* descend de quarte sur *ut*. Et à propos de ces exemples, Zarlin fait observer que si l'on employait le *triton* au lieu de la *quinte imparfaite*, c'est-à-dire le renversement de ces exemples, les consonnances ne seraient plus à leur véritable place, ce qui ferait moins bon effet.... D'ailleurs il ajoute : « *Et ceci est observé » par les meilleurs musiciens modernes* (1558-1573), *comme ce l'a été dans le » passé* PAR QUELQUES-UNS DES PLUS ANCIENS. »

Ces textes sont accablants pour votre système historique.

Mais rapprochons-nous de votre auteur favori, de Monteverde, et parlons d'un de ses contemporains, parlons de Don Gesualdo, prince de Venouse, mort en 1601 (Monteverde n'est mort qu'en 1630 ou 1631). Le P. Martini cite, dans la seconde partie de son traité de contrepoint, d'admirables exemples de cet auteur, tout aussi innovateur que Monteverde, et auquel vous auriez pu, avec autant de raison, attribuer la découverte de l'harmonie moderne. On lit, page 198, les trois exemples suivants où l'accord de septième dominante est employé comme on l'emploie aujourd'hui :

1.			
si bémol	si bécarre	ut	la ———
sol	sol	sol ———	sol fa dièse
mi bémol	ré	mi bécarre —	mi bécarre ré
mi bémol	sol	ut	ut dièse ré

2.		3.		
la ———	la	ré ———	ré	ré
la sol	fa dièse	la si	ut	si
ut ut	ré	fa dièse sol	la	sol
la ———		ré ———	ré	ré
fa mi bémol	ré	la sol	fa dièse	sol

Le dernier exemple surtout est concluant, car l'accord complet de septième dominante y est employé dans son premier renversement, et l'intervalle de *quinte imparfaite* y est *attaqué* entre la basse et la seconde partie. — *La fausse relation* (*ut* bécarre, *ut* dièse) qui se montre dans le premier, prouve que les compositeurs s'émancipaient déjà beaucoup. Mais ce même exemple prouve encore une chose, c'est que l'emploi du genre chromatique dans l'harmonie était connu de Don Gesualdo, car *les demi-tons chromatiques suivent ici une marche mélodique régulière* : *si* bémol, *si* bécarre, *ut; ut, ut* dièse, *ré;* ce qui infirme les conclusions que vous tirez contre les précécesseurs de Monteverde de l'essai informe de Vicentino, cité par vous page 163 de votre *Traité d'harmonie.*

Enfin, le second exemple nous montre l'emploi de l'accord de *septième, quinte et tierce mineures* exactement conforme à ce qui se fait aujourd'hui. D'ailleurs, le rapport attractif (*ut, fa* dièse) pour s'y manifester *en deux temps*, n'en a pas moins toute l'énergie qui lui est propre.

La conclusion inévitable est celle-ci : *Votre traité d'harmonie n'est point basé sur l'histoire des progrès de l'art.*

Voyons si du moins votre théorie est basée sur une analyse exacte de la tonalité.

Il y a longtemps que M. Barbereau m'expliquait que votre erreur prolongée tenait à deux points essentiels :

1° C'est que vous ne paraissez point comprendre que l'impression tonale donnée par le rapport attractif (*fa, si*) *n'a nul besoin de la simultanéité*, et que les accords parfaits *successifs* peuvent contenir ce rapport dans toute son énergie, comme le prouvent des milliers d'exemples pris dans la musique moderne. Ainsi, l'air : *Dove sono*, 3e acte *di Nozze di Figaro* indique la tonalité dans les quatre premières mesures, par la formule :

ut	ré	ut si	ut
sol	la	sol ———	sol
mi	fa	mi ré	mi
ut	fa	sol ———	ut

Les mesures 19 et 20 du même air, où il ne se trouve que les accords des premier et quatrièmes degrés du ton de *sol* majeur.

sol ——— fa dièze	mi fa dièze sol	mi	ré
si ——— ré	ut ré mi	ut	si
sol sol ———	sol ———		sol

Les premières mesures de l'entrée des voix et des instruments à cordes dans le chœur final de la première partie de *la Création : La terre et le ciel* expriment également bien la tonalité.

Il n'est donc pas exact de dire que le seul rapport des sons *simultanés* : *sol, si, fa*, suivi de l'accord de la tonique; ou que les harmonies *sol, si, ré, fa, = la, ut, mi;* et *si, ré, fa, la = ut, mi, sol*, constituent seules la tonalité moderne.

2° Votre seconde erreur théorique, déjà signalée ci-dessus, tient à ce que vous n'avez pas remarqué que le rapport attractif *si, fa*, suivi de l'accord de la tonique *ut mi, sol*, possède la même énergie tonale, soit qu'on l'accompagne par la quinte *ré* ou par la fondamentale *sol* de l'accord de dominante.

Or, c'est en écartant ces relations essentielles que vous refusez aux prédécesseurs de Monteverde le sentiment de la tonalité moderne, parce qu'ils ont moins souvent employé que lui l'accord complet de septième dominante.

Les exemples de Palestrina, de Zarlin, de don Gesualdo, que j'ai mis sous vos yeux, sans compter ceux non moins concluants de Lucca Marenzio, mort en 1599, et qui se trouvent dans le *Saggio di contrappunto* du P. Martini, dissiperont sans doute votre erreur. Je le souhaite, Monsieur, de toute mon âme, pour le progrès de l'art musical.

Permettez-moi une dernière citation ; elle est empruntée au *Recanetum de musica aurea, etc., etc., de Vannœus, Romæ, MDXXXVII.* Liber tertius, caput XXXVII, *De notulis extra cadentias diesi substituendis* (il s'agit des dièses ou exhaussements que les chanteurs doivent effectuer, bien que ces signes ne soient pas indiqués par le compositeur); on trouve, feuille 91, les deux exemples suivants :

	1.	2.
CANTUS.	la — la	mi —— fa
TENORE.	fa — mi	ut dièze ré
ALTUS.	ré — ut dièze	sol —— la
BASSUS.	ré — la	mi —— ré

Or, dans le premier (1), l'impression tonale du mode mineur est complète au moyen des deux accords parfaits de la tonique et de la dominante ; et, dans le second, on trouve le triton : *ut* dièse, *sol*, accompagné de la quinte *mi* de l'accord de septième dominante (*la-ut* dièse-*mi-sol*).

Le chapitre qui précède celui d'où sont tirés ces exemples (savoir le chapitre XXXVI), est intitulé : *De diesi quid sit, cumque utendum sit in cadentiis.* Inutile de dire à un musicologue aussi distingué, que cette doctrine du moine Augustin de Reccanate était la *clef* généralement professée pour la lecture musicale.

La conclusion inévitable, évidente, est celle ci :

Votre théorie harmonique n'est point posée sur la base inebranlable de la tonalité.

Telle est, Monsieur, la vérité. J'ose vous la dire sans déguisement, parce que je vous crois digne de l'entendre.

Vous pouvez, d'ailleurs, l'avouer sans préjudice pour votre réputation, qui est fondée sur des titres nombreux et incontestables, dont tout le premier je me plais à reconnaître la haute valeur.

Dans une seconde et dernière lettre, j'aurai l'honneur d'examiner vos réponses à mes questions. Excusez, Monsieur, la longueur de celle-ci, et veuillez agréer mes salutations.

Le comte CAMILLE DURUTTE,

Compositeur, ancien élève de l'École polytechnique.

P. S. — Je vois, par le n° 11 de la *Gazette musicale*, que vous continuez à vous livrer sur mon compte à une foule de suppositions qui n'ont de fondement que dans votre imagination ; et tout cela parce que, dans ma lettre au gérant de la *Gazette musicale*, j'ai parlé des progrès de la science philosophique, postérieurs à Kant et à Fichte. Vous n'avez pas remarqué ce membre de phrase : « *Or, si la vérité de ces principes supérieurs est suffisamment démontrée par les résultats*, etc... » Cela seul pouvait suffire pour vous indiquer que je n'avais en vue ni Schelling, ni Hegel, ni Feuerbach, etc..., dont les principes incomplets n'ont pu servir à fonder aucune science positive.

CORRESPONDANCE.

Florence, 26 mars.

Le Prophète de Meyerbeer a été mis en scène avec un luxe extraordinaire au théâtre I. et R. de la Pergola pour la saison du carnaval, et les représentations ont continué avec un égal succès pendant le carême.

Cependant, pour adapter cet ouvrage aux ressources et aux moyens matériels du théâtre, et pour faciliter autant que possible une bonne exécution, l'entreprise s'était trouvée dans la nécessité de supprimer quelques pages de la partition, suppression regrettable sans doute, mais qui n'a nullement influé sur la réussite de ce chef-d'œuvre.

Le monde musical a été saisi d'un vif sentiment de gratitude en apprenant que le grand-duc de Toscane, avec sa magnanimité naturelle et ses sentiments de munificence toujours bien placés, avait eu l'heureuse idée de faire exécuter au palais Pitti la musique du *Prophète* telle qu'elle avait été écrite par le célèbre compositeur. Si, dans cette circonstance, la pensée du souverain a été bien comprise, S. A. I. et R. aurait voulu donner un efficace encouragement à l'introduction de la musique classique dans cette Italie, où le goût des mélodies simples fait trop souvent négliger la science, et où il serait temps de rendre inséparables ces deux parties de l'art, ainsi que l'ont si bien compris Beethoven, Mozart, Rossini, Weber, l'auteur de *Robert-le-Diable* et tant d'autres compositeurs qu'il n'est pas nécessaire de nommer.

Le grand-duc a donc ordonné que cette solennité musicale fût préparée de manière à réunir et à récompenser dignement les artistes les plus distingués de sa capitale. La surintendance de cette difficile entreprise a été confiée à S. E. le marquis Martellini, conseiller d'État, etc., etc. M. Mabellini, maître de chapelle de la cour, déjà célèbre en Italie, a été chargé de régler le personnel des rôles, des chœurs et de l'orchestre, et de diriger en chef toutes les parties de l'exécution. Mme Ungher-Sabatier, qui a laissé des souvenirs de son beau talent dans toutes les capitales, avait gracieusement offert son assistance pour aider à fixer les mouvements et les nuances, comme elle en avait reçu l'impression aux représentations du Grand-Opéra de Paris, présidées par Meyerbeer lui même.

En peu de jours d'étude, deux éminents professeurs attachés à la chapelle de S. A. I. et R. et à l'école de musique, ont eu l'habileté de préparer un corps de 120 à 130 choristes à chanter avec un ensemble irréprochable la partie la plus importante et la plus difficile de l'ouvrage.

L'orchestre a été formé de 70 exécutants d'élite, presque tous concertistes et au service de la cour, dirigés par l'intelligent chef de la Pergola.

Après trois répétitions seulement, la musique du *Prophète* devait être exécutée. L'auguste souverain, qui avait eu la condescendance de réserver pour lui-même la présidence de cette grande fête musicale, a daigné assister aux répétitions avec la partition sous les yeux, et adresser avec une touchante bonté les observations et les encouragements les plus judicieux à cette réunion d'environ 200 artistes.

Le 17 mars avait été fixé pour l'audition de la musique du *Prophète*. Le grand-duc avait décidé que cette solennité serait rigoureusement privée et sans aucune étiquette, et que pour ménager toutes les susceptibilités, il ne serait fait aucune invitation. Cependant, par une gracieuse bienveillance, S. A. avait eu la bonté de faire quelques rares exceptions en faveur de plusieurs nobles personnages, amateurs et appréciateurs de la bonne musique, parmi lesquels ont été remarqués S. E. Mgr l'archevêque de Florence et Rossini, cette postérité vivante, ce génie auquel la Providence, en le fixant à Florence, semble vouloir réserver une place à côté des Michel Ange, des Galilée et des Alfieri. Le chevalier Théodore Hauman, célèbre violoniste, et plusieurs maîtres de chapelle d'un talent distingué, avaient eu l'honneur d'être admis à cette solennité.

Les principaux rôles du *Prophète* ont été chantés de la manière la plus satisfaisante par les trois premiers sujets de la Pergola : Mmes Sanchioli et Cremont, et M. Octave Benoit. Les autres parties secondaires ont été aussi très-bien interprétées par divers professeurs au service de S. A. I. et R. L'orchestre, eu égard au peu de répétitions qui avaient pu être faites, a été admirable; mais ce qui a paru le plus frapper l'auguste souverain, a été l'ensemble et la précision des chœurs; ils ont rappelé les fameux chœurs de Vienne, de Berlin et de Paris, avec cet avantage pour ceux de Pitti, que presque toutes les voix étaient jeunes et fraîches et que les intelligences musicales n'ont rien laissé à désirer, particulièrement dans le quatrième acte, exécuté avec une perfection qui a impressionné la famille grande-ducale, les assistants et les artistes eux-mêmes.

L'immense mérite de la partition de Meyerbeer, apprécié dans tous tous les pays où l'ouvrage a été produit, a rencontré à Florence une faveur générale qui n'était pas refroidie après trente-quatre représentations.

A la grande soirée musicale de Pitti, tous les artistes qui ont participé à l'exécution ont fait leur devoir avec le plus vif enthousiasme. Ils ont été si heureux, si glorieux de l'approbation de leur souverain, qu'ils auraient été charmés d'exécuter une seconde fois le *Prophète* pour leur propre satisfaction s'ils avaient vu S. A. R. disposée à leur accorder cette insigne faveur.

Au résumé, cette magnifique exécution ayant eu le succès le plus brillant à la cour de Toscane, et ayant déjà inspiré le sentiment de la musique classique à tous les artistes de Florence, la ville la plus musicale de l'Italie, on assure que, dans sa magnanime et inépuisable bonté, le grand-duc aurait été spontanément porté à prendre l'initiative d'une seconde soirée musicale, où serait exécuté, avec les mêmes éléments et la même pompe, un des chefs-d'œuvre de Rossini, dont S. A. aurait laissé le choix au célèbre compositeur.

H D'ARCIS,
Membre de l'Académie impériale et royale des beaux-arts, à Florence.

ÉPHÉMÉRIDES MUSICALES.

3 avril 1835. Mort de François-Joseph NADERMANN, professeur de harpe au Conservatoire de Paris. Il était né à Paris en 1773.
4 — 1752. Naissance de Nicolas-Antoine ZINGARELLI, à Naples.
5 — 1752. Naissance de Sébastien ERARD, à Strasbourg.
6 — 1759. Naissance de Jean LEBRUN, à Lyon. Ce célèbre corniste, qui se donna la mort en 1809, était élève de Punto. (Voyez les Ephémérides du 16 février.)
7 — 1795. Naissance du célèbre ténor Jean-Baptiste RUBINI, à Romano.
8 — 1766. Première représentation des *Pêcheurs*, de Gossec, à Paris. Cet opéra obtint alors un très-grand succès. (Voyez les Ephémérides du 17 janvier.)
9 — 1829. Mort de Jean-Tobie TURLEY, excellent facteur d'orgues. Son meilleur ouvrage est l'orgue de Joachimsthal.

THÉODORE PARMENTIER.

La *Revue et Gazette musicale* doit une explication à ses abonnés, et elle la leur offrira avec une entière franchise. Tandis que d'autres journaux, appartenant à la même spécialité, donnent des concerts, et même en donnent de fort beaux, la *Revue et Gazette musicale* s en abstient, elle qui, dans le principe, avait pris l'initiative et fourni l'exemple tant imité depuis. C'est qu'alors les concerts étaient moins nombreux, et que l'on risquait moins de faire aux artistes une redoutable concurrence. C'est qu'en faisant exécuter de certaines œuvres peu connues, en aidant quelques talents nouveaux à se reproduire, il y avait chance de servir les intérêts de l'art, plus encore qu'un intérêt exclusivement personnel. Aujourd'hui la situation n'est plus la même : chaque jour, chaque instant multiplie les artistes, que la *Revue et Gazette musicale* a pour mission de servir et de protéger. Ne serait-ce pas aller contre son but que de lever sur eux un impôt dont elle n'a pas besoin, et qui, pour être volontaire, n'en serait pas moins onéreux? Un journal doit valoir par lui-même, s'il veut exercer une véritable influence et conserver une sérieuse autorité. Tel est le principe que la *Revue et Gazette musicale* a pris depuis longtemps pour règle de conduite, et l'approbation générale l'engage à y persister.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Académie impériale de musique, *les Huguenots*.

*** *Robert le Diable* a richement solennisé le lundi de Pâques. La foule s'y était portée, et la recette s'est élevée au maximum possible. La représentation a, du reste, été fort belle. Gueymard chantait le rôle principal, Depassio, celui de Bertram; Mmes Laborde et Poinsot remplissaient ceux d'Isabelle et d'Alice.

*** Le *Prophète*, donné mercredi, avait également rempli la salle. Une indisposition légère ayant empêché Roger de chanter le rôle de Jean de

Leyde, Gueymard, quoique souffrant lui-même, a consenti à le remplacer.

*** Vendredi, *Moïse* occupait la scène, et c'est encore Gueymard qui chantait le rôle d'Aménophis.

*** Mme Bosio n'a pas quitté l'Opéra, sans esprit de retour. L'éminente cantatrice doit nous revenir au mois d'octobre prochain.

*** Mardi dernier, le *barbier de Seville* a été donné *par ordre* au Théâtre-Italien. LL. M. l'empereur et l'impératrice ont honoré de leur présence cette brillante représentation

*** Le succès de Mme de la Grange s'est confirmé dans les trois représentations données dimanche et mardi.

*** Lundi on a joué *Norma*, et jeudi *Semiramide*. Dans ce dernier ouvrage, c'est un nouveau chanteur, Florenza, qui chante le rôle d'Oroe. Sa voix est bonne et il sait s'en servir.

*** Les répétitions du *Roi des Halles*, dont la musique est d'Adolphe Adam, se poursuivent activement au Théâtre-Lyrique.

*** Le théâtre italien de Covent Garden a publié son programme. Six opéras non encore représentés à ce théâtre doivent être donnés pendant la saison. *Jessonda*, de Spohr; *Rigoletto*, de Verdi; *Mathilde di Shabran*, de Rossini; *Don Sébastien*, de Donizetti, *Juana Shore*, de Bonetti, et *Benvenuto Cellini*, de Berlioz.

*** A Saint-Pétersbourg, la saison théâtrale s'est terminée le mardi 22 mars par *le Prophète*, qui avait encore été donné le dimanche précédent. A sa sortie, Mme Viardot a été l'objet d'une ovation de la part de la foule qui l'attendait au passage. Le concert de Léonard et de sa femme a eu lieu le mercredi 23 mars.

*** Une dépêche télégraphique annonce l'incendie du théâtre de Moscou. C'est un malheur d'autant plus déplorable, que ce théâtre était l'un des plus vastes et des plus riches de toute l'Europe.

*** La célèbre cantatrice, Ida Bertrand, continue d'obtenir à Vienne un succès d'enthousiasme. Dans l'*Italiana in Algieri*, tous les morceaux qu'elle chante ont été chaleureusement applaudis. Quelques jours après, il y avait concert au théâtre; l'empereur, l'impératrice mère et toute la cour y assistaient. La scène de *Romeo e Giulietta* a encore valu à la cantatrice des bravos unanimes et des rappels nombreux.

*** Les journaux de Florence sont remplis d'articles à la louange de Mme Sanchioli, qui jouait à la Pergola le rôle de Fidès dans *le Prophète*. A la dernière représentation donnée au bénéfice de cette grande cantatrice, dit l'*Arte*, la pluie de fleurs jointe au bruit des applaudissements, ressemblait à un véritable bombardement. On dit que Mme Sanchioli va passer quelques jours à Paris, pour repartir aussitôt pour l'Italie, où l'appellent de nouveaux engagements.

*** Des fragments du *Stabat mater* de Rossini ont été chantés le jeudi-saint par la musique de la chapelle au château des Tuileries. M. Bonnehée et Mlle Rey se sont distingués en disant, l'un le *Pro peccatis*, et l'autre l'*Inflammatus*. Tous deux sont élèves du Conservatoire et de la classe de Révial.

*** Emile Prudent vient de partir pour Londres, où il était appelé. C'est sans doute le motif qui a empêché l'éminent artiste de donner un troisième concert à Paris.

*** S. M. l'Empereur a fait remettre, par M. le comte Bacciochi, à M. Heugel, directeur du *Menestrel*, éditeur du *Livre d'art*, contenant les romances de la reine Hortense, une tabatière enrichie de diamants. S. M. a aussi approuvé et autorisé le projet d'une solennité musicale consacrée aux romances inédites du *Livre d'art*, en faveur de l'œuvre de la Société maternelle, placée sous le patronage de S. M. l'Impératrice. Cette fête de bienfaisance est fixée au vendredi 22 avril.

*** La Société Sainte Cécile donnera, aujourd'hui dimanche 3 avril, à deux heures précises, salle Sainte-Cécile, rue de la Chaussée-d'Antin, 49 *bis*, son cinquième concert de l'abonnement, dont voici le programme : 1° Ouverture de *Freischütz* de Weber; — 2° Chœur tiré d'un ballet de Lully; — 3° Symphonie en *la* majeur de Mendelssohn; — Chœur des Scythes de Gluck; — 5° Fantaisie pour piano, chœur et orchestre de Beethoven. La partie de piano sera jouée par M. Camille Saint-Saëns. —

*** Le cinquième concert de la Société des jeunes Artistes aura lieu le dimanche 10 avril, à deux heures de l'après-midi, dans la salle Herz. On y entendra la symphonie pastorale de Beethoven, et la *Marche des Pèlerins* de Berlioz.

*** Jeudi 7 avril, un solennité touchante par son objet aura lieu dans l'église de Saint-Roch. La famille de feu M. A. de Garaudé fera célébrer une messe en musique à grand orchestre, œuvre posthume de cet éminent artiste qui a laissé après lui un nom cher aux beaux-arts. Les soli seront chantés par les artistes les plus renommés. Tout promet à cette œuvre dernière d'un compositeur regretté une brillante et splendide exécution, et pour que la bienfaisance ait sa part dans cet acte de piété filiale, une quête sera faite au profit de la caisse de secours de l'association des artistes musiciens.

*** La maîtrise de Saint-Roch, sous la direction de M. Masson, a exécuté, dimanche de Pâques, avec un ensemble digne d'éloge, plusieurs morceaux des plus remarquables, le *Kyrie* et le *Gloria* de Beethoven, le *Credo* de Hummel, l'*O salutaris* de Lesueur, l'*Agnus* et le *Domine* de Cherubini. En l'absence d'Alexis Dupond, les solos ont été dits par Jourdan, dont la voix n'est pas moins sympathique.

*** C'est demain, lundi 4 avril, qu'aura lieu, dans la salle Herz, le concert donné par Edouard Wolff, avec M. Van Gelder, le célèbre violoncelliste.

*** Max Bohrer, l'éminent violoncelliste, vient de quitter Paris.

*** Samedi prochain 9 avril, aura lieu, dans la salle des concerts du palais Bonne-Nouvelle, à deux heures, la matinée musicale donnée par M. Aptommas, harpiste gallois, avec le concours de Mme de Lozano et de MM. Stamaty, Frelon, Levassor; on y entendra des airs gallois, ainsi que des compositions de Parish Alvars et du bénéficiaire.

*** M. Tellefsen, le jeune et habile pianiste, donnera son concert, mercredi 6 avril, dans la salle Pleyel. Voici les principaux morceaux dont se compose le programme : 1. Trio en *fa*, de Beethoven, exécuté par MM. de Cuvillon, Franchomme et Tellefsen; 2. nocturne et valse, de Chopin, exécutés par M. Tellefsen; 3. rondo russe, de Bériot, exécuté par M. de Cuvillon; 4. sonate, de Chopin, pour piano et violoncelle, exécutée pour la première fois, par MM. Tellefsen et Franchomme; 5. introduction et rondo, composés et exécutés par M. Tellefsen; 6. deux mazurkas et danse norwégienne, par M. Tellefsen.

*** Mlle Emma de Staudach, l'excellente pianiste, annonce un concert, qui sera l'un des plus brillants de la saison.

*** Les sœurs Ferni, si intéressantes et si remarquables par leur double talent de violoniste, donneront une matinée musicale le 13 avril, dans la salle Herz.

*** Parmi les concerts de la saison, celui qu'ont donné le jeune Auguste Tolbecque et Mlle Caroline Lévy mérite une mention toute favorable. Ces deux artistes, qui possèdent déjà un talent si remarquable comme violoncelliste et comme pianiste, en ont fourni de nouvelles preuves, que l'auditoire a vivement applaudies. M. Leroy, l'excellent clarinettiste, a eu sa part de succès, ainsi que Mlle Joséphine Hugot, MM. Lamazou et Guyot. L'essai rétrospectif de *Viola di gamba*, sous l'archet et les doigts du jeune Tolbecque n'a pas été entendu sans plaisir.

*** C'est jeudi prochain, 7 avril, à huit heures du soir, salle Herz, qu'aura lieu le concert du jeune et brillant violoniste Léon Reynier, auquel concourront : Mlles Audrea Favel, de l'Opéra-Comique, Anna Bertini; MM. Chapuis, de l'Opéra, Jules Lefort, Levassor, Fumagalli, Frélon, Maas, Tolbecque, Leduc et le jeune bénéficiaire qui se fera entendre dans quatre morceaux de différents genres, avec accompagnement d'orchestre.

*** M. Charles Pollet, le harpiste distingué, a épousé, mardi dernier, Mlle Amélie Jouvante, dont les débuts au théâtre avaient eu un certain éclat.

*** Le concert de Mlle Mira, qui devait avoir lieu le 10 avril, est remis au jeudi 28 du même mois à 8 heures du soir, salle Herz; toujours avec le concours de Mlle Rachel, Mlle Nau, MM. Lefebure-Wely, Lefort, Levassor et celui de plusieurs autres artistes distingués.

*** M. Max-Meyer, qui n'est pas seulement connu par son beau talent sur le violon, mais aussi par ses nombreuses soirées musicales, donnera son concert le samedi soir 9 avril, à la salle Herz. Mlles Rosa Kastner, ont Valéry Gomez et MM. de Lagrave, Guyot, Blanc et Emile Norblin, assuré leur concours au bénéficiaire.

*** M. Blanchet fils, fabricant de pianos (ancienne maison Roller et Blanchet fils), vient d'être nommé facteur de pianos droits de S. M. l'impératrice.

*** Le jour de Pâques on a chanté dans les églises de Saint-Roch et de la Madeleine le bel *O salutaris* en *si* bémol de Lesueur, dont la suave harmonie a profondément ému les assistants.

*** Bazzini, l'admirable et charmant violoniste, donnera un grand concert dans la salle Herz, le 15 avril, à 8 heures et demie du soir, avec le concours de Mme Vera et de Belletti, du théâtre Italien; de Mlle Hugot, pour la partie vocale; de Mlle Rosa Kastner, de Mme Lucci-Sievers, de MM. Batta, Rignault et Lee, pour la partie instrumentale. Bazzini exécutera une sonate pour piano et violon avec Mlle Kastner, des fragments d'un quatuor de Spohr et plusieurs de ses compositions.

*** Méreaux est à Paris. Il y est arrivé tout exprès pour jouer hier au soir dans le concert de Mlle de Malleville, son élève.

*** C'est mercredi prochain, 6 avril, à huit heures du soir, dans la salle Herz, qu'aura lieu le deuxième concert de Mlle Rosa Kastner; elle se fera entendre quatre fois. Bazzini, Mme Véra, MM. de Lagrave, A. Blanc, Ch. Lebouc, Borelly et Lecoq prêteront leur concours à la jeune et habile pianiste.

*** M. Bovy-Lysberg fera entendre plusieurs de ses compositions pour le piano, dans la soirée musicale qu'il donnera au Palais-Bonne-Nouvelle, le mercredi 6 avril, huit heures du soir.

*** Un déplorable accident a interrompu, le 3 mars dernier, au théâtre de la Nouvelle-Orléans, la représentation des *Martyrs*. Au premier acte de cet ouvrage, qui se passe dans les catacombes, une goutte d'esprit de vin enflammé tomba de l'un des deux candélabres placés au coin d'un monument funèbre, sur la robe de gaze de Mme Fleury-Joly. La robe prit feu; l'actrice s'enfuit éperdue : toutes ses camarades volèrent à son secours. L'une d'elles, Mme Diguet, en passant rapidement devant le premier candélabre, l'ébranla fortement, et une partie de l'esprit de vin se répandit sur ses vêtements, qui prirent feu également. Par malheur, il n'y avait en scène que des femmes vêtues d'étoffes légères : aussi pendant un instant a-t-on sérieusement redouté que les flammes ne les enveloppassent toutes, ce qui serait infailliblement arrivé, si Mme Diguet n'eût eu la présence d'esprit de se rouler sur le plancher, et si les hom-

mes qui étaient dans les coulisses ne se fussent immédiatement précipités sur la scène pour étouffer le feu. En voyant la flamme s'attacher aux vêtements des artistes, la salle entière s'est levée en poussant un long cri d'épouvante. Quelques instants après, Mme Fleury-Joly reparaissait en scène, bien qu'elle fût encore excessivement émue. L'accident de Mme Diguet a été plus sérieux. Cette artiste a eu les épaules et les bras assez grièvement brûlés, mais non dangereusement. Plusieurs autres choristes ont également souffert; presque toutes les femmes des chœurs ont perdu leurs costumes.

*** Le doyen de la librairie dramatique, M. Vente, est mort à Paris, le 25 mars dernier, à l'âge de 88 ans. Jeune encore, il avait succédé à son père, qui avait obtenu en 1765, par lettres-patentes de Louis XV, le privilége de faire vendre les pièces de théâtre dans l'intérieur de la Comédie-Française et de la Comédie-Italienne. C'était lui, qui, aux fêtes et aux spectacles de la cour, distribuait, en habit de cérémonie, les pièces qu'on y jouait, quand le monarque en faisait gracieusement offrir un exemplaire à chacun de ses invités. Tout le monde a pu voir, dans ces derniers jours, M. Vente dans le foyer du Théâtre-Français. C'était un vieillard d'une tenue modeste et fort correcte, plein de douceur, de réserve et de modestie. Il avait assisté à tous les grands événements dramatiques, depuis plus de trois quarts de siècle : au dernier triomphe de Voltaire en 1778, à la première représentation du *Mariage de Figaro*, en 1784. Cependant il ne cherchait jamais à raconter : il écoutait en souriant les récits de ceux qui racontent tout sans avoir rien vu. S'il lui arrivait de parler à son tour, pour répondre à des questions, c'était toujours avec une extrême bienveillance. Il a édité un très-grand nombre de pièces nouvelles, qui ont eu jadis un brillant succès tant au Théâtre-Français qu'à l'Opéra-Comique.

*** Dans la nuit du 20 mars est mort, à Vienne, le célèbre musicologue, M. Aloïs Fuchs, membre de la chapelle impériale, à l'âge de 54 ans.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Nancy*, 27 mars. — La Société philharmonique a donné lundi son premier concert de l'année avec le concours du célèbre violoniste Bazzini. Notre public, d'ordinaire si froid, lui a fait une véritable ovation Bravos, bis et rappels, rien n'a manqué, non plus que les instances pour un prochain retour, qui sera un triomphe de plus. L'excellent chef d'orchestre, M. Moulins, mérite aussi des éloges pour le talent et le zèle avec lesquels il a dirigé les morceaux d'ensemble dans cette belle soirée.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Gand.* — Mlles Geismar et Boulard, deux jeunes cantatrices encore élèves du Conservatoire de Paris, ont pris une part brillante au dernier concert du Casino. La première a chanté l'air du *Carillonneur de Bruges* et celui de *Robert Bruce*; la seconde, l'air des *Puritains* et celui de *Giralda*. Puis, elles se sont réunies dans le charmant duo de l'*Eclair*, d'Halévy. Ce sont deux talents pleins d'avenir dans des genres très-différents.

*** *Nice, 15 mars.* — La troupe italienne nous a donné son treizième et dernier opéra, l'*Italiana in Algieri*, qui n'a pas été mal rendu par les artistes, et après quelques représentations de cet ouvrage, la troupe nous a fait ses adieux par un spectacle d'autant plus brillant que le théâtre était éclairé *à giorno*. Ce spectacle se composait des meilleurs actes de *Lucie*, du *Barbier*, des *Capuleti* et de *la Favorite*. Pour nous laisser de plus vifs regrets, tous les artistes ont rivalisé de zèle, d'efforts et de talents. Mlle Landi surtout s'est distinguée, d'autant plus que cette représentation était à son bénéfice, et qu'en sa qualité de bénéficiaire elle avait choisi ses rôles de prédilection. Aussi a-elle été applaudie avec enthousiasme et rappelée par la salle entière. Malgré son nom italien, et quoiqu'attachée à une troupe italienne, Mlle Landi est Française ; elle a fait ses études de chant en France, et elle a remporté le prix de vocalise au conservatoire de Toulouse. Cette jeune artiste a d'ailleurs une parfaite connaissance de la scène ; et, bien que son organe ne soit pas très-puissant, elle aborde néanmoins avec succès les grandes partitions des maîtres les plus en vogue. Les auditions musicales vont toujours grand train ; nous en avons régulièrement trois ou quatre par semaine. Mais cela n'est pas étonnant : nous sommes sur la frontière d'Italie ; tous les Niçois sont plus ou moins musiciens; vous trouverez donc tout naturel que nous ayons eu successivement en moins de quinze jours, 1° un grand concert d'artistes et d'amateurs de la ville, au profit des pauvres, au théâtre; 2° une matinée musicale donnée par M. Perez, l'un de nos trois ténors, avec le concours de ses camarades, à l'hôtel Victoria ; 3° deux des concerts hebdomadaires de la Société philharmonique, au grand cercle ; 4° la soirée de M. Doni, au profit des réfugiés lombards, dans les salons de M. Lattes ; 5° la 2e soirée de M. Lewi, premier cor de la musique du roi de Saxe, dans les appartements de sir Charles Lamb ; 6° la matinée *di musica* et *d'allegri* du libraire Visconti, dans le beau jardin de son établissement littéraire ; 7° le grand concert des artistes italiens et français au profit de l'émigration italienne, au théâtre ; 8° la soirée d'adieux de Mlle Landi, à l'hôtel des Empereurs ; 9° enfin la soirée musicale et magnétique du professeur Guidi, à l'hôtel d'York. La plupart des artistes ou amateurs qui ont figuré comme chanteurs ou instrumentistes dans ces diverses réunions, sont des musiciens distingués. Vous connaissez ceux qui sont attachés à notre troupe lyrique ; les autres sont en grande partie des habitants du pays, parmi lesquels brillent au premier rang : comme violonistes, MM. de Cessolle, Susserno, Imbert et Garnier : comme violoncelliste, M. Léa, le doyen de nos amateurs ; comme flûtiste, M. Girard, le Tulou de la province ; comme hautbois, M. Repetto ; et, enfin, comme chanteurs, M. Antonucci, Mme Cottalorda et Mlle Novello. Si je ne vous ai pas nommé M. Lévi, c'est que cet artiste est tout à-fait hors ligne, et qu'il a droit à une mention particulière.

*** *Madrid.* — Notre opéra fera sa clôture fin mars ; le 15 du mois aura lieu la première représentation de *Robert le Diable*.

*** *Munster (Westphalie).* — Marie Cruvelli, sœur de la célèbre virtuose, est, elle aussi, une cantatrice distinguée; elle s'est fait applaudir, ou pour mieux dire, elle a fait *furore* dans un concert donné au profit des pauvres le 17 février.

*** *Stockholm.* — *Le Prophète* a fait cet hiver chez nous une fortune prodigieuse : le dernier chef-d'œuvre de Meyerbeer a été donné soixante-deux fois, et chaque fois la salle était comble.

*** *Bukarest.* — *Robert-le-Diable* a été donné ici avec le plus grand succès.

*** *Rio Janeiro.* — Le Théâtre-Italien est sur le point de fermer, faute de ressources suffisantes.

*** *Nouvelle-Orléans*, 1er février. — La reprise du *Prophète* vient d'obtenir un immense succès devant une foule attentive et enthousiaste. Les artistes ont dignement secondé le maître. Bordas a su conserver au rôle de Jean la teinte sombre et poétique qui le caractérise. Cette figure, qui était une création pour le jeune et brillant artiste, a été composée par lui avec un mérite éminent. Dans le rôle de Jean de Leyde, il s'est élevé au même niveau que dans ceux de Robert, de Gérard, d'Otello. Mme Widemann a continué ses triomphes dans le rôle de Fidès. Génibrel et Mlle Paola méritent aussi leur part de suffrages.

*** *San-Francisco.* — Catherine Hayes chante avec beaucoup de succès en Californie ; les billets se vendent à l'enchère : il y a telle place qui coûte 1,150 dollars.

ERRATUM.

Dans les Ephémérides musicales du n° 13, *au lieu de* : 28 mars 1825, première représentation du *Vampire*, etc. ; *lisez* : 28 mars 1828.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

Publiés cette semaine,

Chez BRANDUS et Ce, 103, rue Richelieu,

Marche militaire pour le piano.

PAR

LÉON PASCAL GERVILLE.

Op. 11. — Prix : 5 fr.

SOUVENIR DU **FREYSCHUTZ** ET SOUVENIR DU **COMTE ORY**,

Deux grands duos pour piano et violon

PAR

Mme A. MASSART et M. L. MASSART.

Prix de chaque, 9 fr.

40 ÉTUDES

Dans tous les tons majeurs et mineurs pour le trombone,

PAR

VOBARON.

Deux livres, chaque, 15 fr.

AIRS DU *JUIF ERRANT*

Arrangés pour musique militaire par

J. MOHR.

Deux suites. — Chaque, 24 fr.

MM. BERNHARDT FILS ET Ce,

FACTEURS DE PIANO,

Faubourg Poissonnière, 80 ; ci-devant rue de Buffault.

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Ce, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

20e Année. | No 15. | 10 Avril 1853.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, ET POUR TOUTE LA SUISSE. Chez M. Ed. de la Flèchière, 193, rue du Terreillet.
Bruxelles. Detrie Tonson, 15, rue des Dominicains.
Londres. S'adresser à M. Davison (Wessel et Cie), 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Maison Brandus, perspective Nevski.
Berlin. Schlesinger, 34, u.d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 21 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Nos abonnés reçoivent, avec le numéro de ce jour, *la Cornemuse*, morceau nouveau de Richard Mulder.

SOMMAIRE. — Société des concerts du Conservatoire et Société Sainte-Cécile, par **Léon Kreutzer.** — Auditions musicales, Mlles de Malleville, Kastner, de Staudach, MM. Dancla, Seligmann, Stamaty, etc., par **Henri Blanchard.** — Concert de M. Tellefsen. — Concert de M. Edouard Wolff. — Lettre de M. **Fétis** père. — Emile Prudent et sa *Danse des Fées*, par **Hector Berlioz.** Ephémérides. — Nouvelles et annonces.

SOCIÉTÉ DES CONCERTS ET SOCIÉTÉ SAINTE-CÉCILE.

(3e article) (1).

Dimanche dernier, la séance de la Société des concerts et celle de M. Seghers avaient encore lieu à la même heure. Il m'a donc fallu partager mon temps entre les deux Sociétés, de manière à ne perdre aucun des importants morceaux qui ont été exécutés. La Société des concerts, il est vrai, aidait à ma tâche. Il y a bien des années que je connaissais le programme du 6 avril. La symphonie en *ut* mineur, le chœur des derviches, la marche turque des *Ruines d'Athènes*, *Plaisir d'amour*, romance mise en chœurs par M. Auber, dit-on, la symphonie en *ut* majeur de Mozart, les fragments du second acte de la *Vestale*, toutes ces œuvres dont nous ne méconnaissons pas, d'ailleurs, les beautés, figurent depuis bien longtemps au répertoire, et sont de celles pour lesquelles les formules de la louange ont été épuisées. Quant à l'exécution, elle a été loin d'être parfaite; et ce qu'il y a d'étrange, c'est que les imperfections sont retombées sur le génie du lieu, sur Beethoven.

En effet, l'exécution de la symphonie en *ut* mineur a été signalée par les plus singulières inexactitudes de nuances et de mouvements. Le premier morceau, il est vrai, a été exécuté, quant à la note, d'une façon irréprochable; et il y avait une bonne raison pour cela, c'est que le chef en a ralenti le mouvement d'un bon tiers. Mais l'*andante*, mais le *scherzo*, mais le *finale*!... D'abord, cette nuance, *andante con moto*, mise en tête du second morceau, ne doit pas être prise à la lettre, ou du moins on doit lui donner l'interprétation que comporte le texte italien. Le mot italien indique presque toujours une nuance plus lente que celui qu'il semble exprimer. *Andante*, en allant, est par le fait un mouvement lent; *con moto* ne signifie pas avec vitesse, mais avec accent, avec impulsion, avec émotion. A ces indications du mouvement le chef d'orchestre s'est trompé; il a pris l'andante d'un mouvement trop rapide, lui faisant perdre toute sa rêverie et sa poétique langueur. Le sujet de ce morceau, c'est, d'après la pensée de Beethoven, « le philosophe méditant sur la grandeur de Dieu et le néant des affections humaines. » Il me semble que ce jour-là notre philosophe faisait ses réflexions bien allègrement, et qu'il portait assez joyeusement et en bon vivant le fardeau de ses rêveries. Les instruments à vent, au commencement du *scherzo*, ont montré de la froideur et de l'indécision. En revanche, les contrebasses ont attaqué avec autant de netteté que de vigueur le difficile et étrange début du trio. L'entrée du finale a été manquée. Cette bizarre opposition harmonique du *la* bémol tenu par les contrebasses et de la timballe, qui, seule, sur l'*ut* naturel continue le rhythme du *scherzo*, comme un mystérieux écho, n'a point été saisi. Où est le temps où lorsqu'éclatait ce finale splendide, longuement couvé sous le réseau des plus sombres harmonies, la salle se levait dans un transport d'enthousiasme? C'est qu'alors, comme une baguette magique, le puissant archet d'Habeneck électrisait les exécutants, c'est que son inspiration se réfléchissant dans l'exécution allait rebondir au cœur de l'auditoire... Mais bornons nos regrets. Pour avoir vu crouler quelques unes de ses colonnes, pour avoir vu l'ivraie et les plantes parasites envahir ses chapiteaux, le temple de l'art musical n'en reste pas moins debout; et longtemps encore les étrangers viendront admirer au Conservatoire une exécution qui, pour la correction, est sans rivale en Europe.

La symphonie en *ut* majeur, de Mozart, n'est pas l'une des plus intéressantes de ce maître. L'andante seul est charmant; il débute par l'une de ces phrases où se révèle l'incontestable supériorité de nos violonistes : rien de plus suave que le murmure de ces vingt archets de velours traduisant avec une exquise délicatesse l'exquise pensée de Mozart. La romance *Plaisir d'amour* a été pour Mlle Amélie Rey l'occasion d'un succès bien mérité : cette jeune personne, élève du Conservatoire, possède une voix de soprano bien timbrée, mais empreinte de mélancolie, et qui, en raison de cela même, convenait parfaitement à cette musique touchée de mélancolie et de mystère, inspiration unique, comme Martini n'en retrouva pas une autre dans sa vie.

Des trois morceaux des *Ruines d'Athènes*, la danse des derviches tourneurs est celui qui a produit le plus d'effet : le public l'a *bissé* avec transport. L'on a bissé aussi, mais plus discrètement, la marche turque. Cette manie des *bis* et des redemandages est un fléau pour la musique; elle flatte, il est vrai, les exécutants, mais elle indispose les vrais connaisseurs, elle rompt l'équilibre d'un morceau et elle en trouble toutes les proportions. L'autre jour, sur les instances d'une petite minorité,

(1) Voir les nos 13 et 14.

l'orchestre ne s'est-il pas arrêté court au milieu du septuor de Beethoven, pour permettre aux violons de recommencer une variation brillamment exécutée !

Dans les fragments de *la Vestale;* Mlle Rey et M. Bonnehée, élèves tous deux de Révial, ont chanté avec talent les rôles si difficiles de Julia et du grand-prêtre. Cette puissante musique fait presque toujours pâlir les œuvres qui l'entourent : rude et âpre dans sa forme, n'empruntant rien à ces surprises de modulation et d'instrumentation si fécondes dans la musique moderne, elle frappe et intéresse par la grandeur en même temps que par la vérité; elle est la traduction fidèle, mais idéalisée, du sujet. Comme chez le vieux Gluck, chez Spontini, dans ces grandes scènes, le poëte efface souvent le musicien.

Au concert de M. Seghers j'ai retrouvé plusieurs figures de connaissance : c'étaient des abonnés du Conservatoire qui, ce jour-là, faisaient preuve d'une vive et intelligente curiosité; ils étaient venus chez M. Seghers, parce que l'on y jouait une symphonie nouvelle de Mendelssohn, tandis que le Conservatoire ne présentait pas le même attrait. Cette renommée dont commence à s'entourer le nom de Mendelssohn est d'un bon augure. On incline à penser qu'il était téméraire de clore avec les œuvres de Beethoven l'ère du progrès musical; que des noms glorieux peuvent encore briller à côté du sien. Mendelssohn a forcé les portes du temple, son nom est consacré ; d'autres viendront après lui. Il fallait que ce fût un Allemand qui montrât le chemin à des Français. M. Seghers n'en est encore qu'à Mendelssohn ; il multiplie l'exécution de ses œuvres, ce dont je le remercie grandement; mais il n'en est pas arrivé à faire une belle et honorable part aux symphonistes français : cela pourra venir avec le temps. En activité, un zèle, en auditions fréquentes d'œuvres nouvelles, la Société Seghers devance de beaucoup celle du Conservatoire, et cependant que d'obstacles d'un côté ! que de faveurs de l'autre ! Pourquoi faut-il qu'au Conservatoire l'étendue du dévouement soit si prodigieusement inférieure à l'étendue du privilège !

La symphonie en *la* de Mendelssohn ne présente pas ces vastes développements qui distinguent la symphonie en *la* mineur de ce maître. C'est une œuvre délicate, écrite un peu au hasard de l'inspiration, sans hésitation et sans effort. Le premier morceau semble terne et uniforme. Cela est facile à expliquer : une symphonie, en général, a pour base deux thèmes, dont le second fait son entrée vers le milieu de la première partie. Les anciens auteurs s'efforçaient de donner à ces deux thèmes un caractère absolument différent pour amener la variété. C'est ainsi que dans un concerto l'on opposait un trait énergique au chant le plus gracieux. Plus tard, on jugea préférable pour l'unité de l'œuvre de rapprocher le caractère des deux thèmes, de les articuler l'un à l'autre plus étroitement; les *allegro* de la symphonie en *ut* mineur, de la symphonie en *la* de la pastorale, sont des modèles en ce genre. Le premier morceau de la symphonie de Mendelssohn est écrit dans ce système; seulement, les thèmes n'ont rien de bien saillant, et l'unité du morceau est constituée plutôt par le rhythme que par la mélodie. L'*andante* offre ceci de singulier qu'il repose tout entier sur les assises pesantes d'une basse continue. Cet ancien mode d'accompagnement, réfugié au fond des églises, a été rajeuni par Mendelssohn, qui a su lui donner de la nouveauté sans lui ôter de la gravité. Le menuet n'offre rien de piquant, mais le trio en est charmant; il débute sur un accord de triton noblement posé par les cors et au-dessus duquel voltigent les violons et les flûtes. Cette partie de son œuvre est la seule, le final excepté, où le compositeur ait donné libre cours à sa fantaisie. Ce finale est une tarentelle ; c'est un chef-d'œuvre, surtout ayant été écrit de la main d'un homme du Nord ; c'est Naples, c'est le bruit, le mouvement, le soleil; ce sont les danses ardentes et convulsives où danseurs et danseuses s'enlacent et tournoient jusqu'à ce qu'ils tombent épuisés et étourdis sur le sol. Quand ce morceau s'est trouvé terminé, la salle était aux trois quarts vide ; il est vrai que le concert finissait en retard de dix minutes sur l'heure accoutumée. On croit tenir le public, on lui suppose une admiration acquise pour les maîtres, et tout à coup il s'échappe et retombe dans ses vieux péchés : son étourderie et son indifférence. Ceci me rappelle cet amateur avec lequel je causais un jour. Il m'avait exprimé de très-sages idées (sans doute il les avait lues quelque part) au sujet des grands maîtres; déjà je croyais avoir affaire à l'un de nos premiers critiques. « Monsieur, me dit-il après une pause, pourquoi donc Beethoven a-t-il composé toutes ses symphonies en *mineur ?* » Lecteurs musiciens, apprécie toute la sublimité de ce mot.

Mlle Clauss a exécuté le concerto en *ut* mineur de Beethoven avec son succès habituel ; Depassio a été fort applaudi dans l'air du grand prêtre, des *Mystères d'Isis*. Le chœur des *Scythes*, de Gluck, n'a point produit d'effet. Le chœur de la Société n'est pas assez nombreux pour obtenir une exécution satisfaisante ; il faut que dans cette terrible scène le cymbalier puisse frapper ses cymbales de toutes ses forces sans couvrir l'éclat des voix.

LÉON KREUTZER.

AUDITIONS MUSICALES.

Mlles Charlotte de Malleville, Rosa Kastner, Emma Staudach et Roux.

Au dire de Voltaire, Montesquieu a fait de l'esprit sur les lois au lieu de bien définir *l'esprit des lois*. Il serait à désirer qu'on en pût faire autant sur les concerts, et qu'on écrivît à la manière de l'auteur des *Lettres persanes* ; qu'on procédât par petits paragraphes, en concetti, pour signaler les faits et gestes de tous les virtuoses qui abondent en ce moment dans Paris. Le lecteur de journal craint maintenant les ouvrages, les systèmes trop étendus, trop développés. Il dit avec La Fontaine, en parodiant ainsi l'appréhension de notre fabuliste, *les longs articles me font peur*. Et cependant, comment accorder cette concision nécessaire avec l'amour-propre de certains artistes qui se fâchent lorsqu'on ne parle pas assez d'eux souvent, longuement, élogieusement? Mlle de Malleville ne fait pas partie de ces virtuoses qui se croient le droit d'exiger des éloges, des madrigaux, parce qu'ils vous envoient des billets de 15 francs, qui représentent à peu près la valeur de 15 centimes que vous coûte par la petite poste chaque envoi de ces billets. Mlle de Malleville a donné samedi, 2 de ce mois, sa dernière séance de musique de chambre à laquelle a succédé pour elle une harmonie de chambre nuptiale, car Mlle de Malleville est maintenant Mme Tardieu. Avant de procéder au duo conjugal, la jeune virtuose en a fait un éminemment musical avec son ancien professeur, M. Méreaux, en exécutant un concerto pour deux pianos, de Mozart, avec accompagnement d'orchestre, morceau peu connu du public, et même des artistes actuels, orné de deux points d'orgue écrits par M. Méreaux, qui résument on ne peut mieux l'œuvre de l'auteur, et que les deux exécutants ont dit d'une manière classique et brillante tout à la fois. Les amateurs de bonne musique bien jouée espèrent assister encore, l'an prochain, aux séances de musique de chambre données par Mme Tardieu de Malleville.

Deux autres jeunes pianistes au jeu fin, élégant, passionné, Mlles Roux et Kastner, ont donné chacune leur soirée musicale à quelques jours de distance. La première de ces charmantes virtuoses a fort bien dit un quatuor de Mozart, une fantaisie de Prudent sur *la Somnambule* et *la Danse des fées* du même auteur ; puis elle a terminé son exhibition musicale par une jolie sicilienne de Ravina.

Mlle Kastner a mis une sorte de coquetterie, de variété d'assez bon goût cette fois, dans le choix de la musique qu'elle nous a fait entendre. Bach, Mozart, Mendelssohn, Kullak et Chopin ont fourni le contingent de ce concert dont personne n'a songé à se plaindre. La bénéficiaire s'est tenue à la hauteur de son partner, M. Lacombe; elle s'est montrée tout à la fois pianiste au style actuel et rétrospectif. Son jeu a été ferme, net et pur, dans le concerto de Bach pour deux pianos. Elle a dit enfin, ce morceau d'une manière classique, sans préjudice de la mu-

sique moderne qu'elle a jouée également bien, et dans laquelle elle s'est ait justement applaudir.

Il faut bien, pour être juste, en dire à peu près autant de Mlle Emma Staudach. Après l'andante avec variations et le finale de la sonate en *la* pour piano et violon de Beethoven, fort bien dialogués par M. Cuvillon et Mlle Staudach, la jeune artiste autrichienne a dit d'une délicieuse manière une fugue de Bach (avec son prélude), celle en *ut* dièze majeur ; un nocturne de Chopin, et la charmante romance en *la* majeur, sans paroles, de Mendelssohn ; puis sont venus encore l'andante et le finale de la sonate en *fa* mineur de Beethoven. Pour bien dire, exprimer, peindre, faire passer dans l'âme de ses auditeurs tout ce qu'il y a de mystérieuse poésie, de passion et de puissance rhythmique dans ces deux morceaux, il faut toutes les tendresses et toutes les tristesses d'une âme féminine unies à la force, au ton, au jeu impérieux d'un homme énergique. Mlle Staudach s'y est montrée pianiste correcte, précise, un peu emportée, ainsi que dans la Saltarelle de Stéphen Heller, mais tirant toujours de son instrument un son net et brillant.

Félix Godefroid.

Rien de nouveau dans la seconde soirée musicale donnée par notre célèbre harpiste chez Herz, si ce n'est ses charmants morceaux poétiques, aériens, qui paraissent toujours nouveaux.

MM. Seligmann et Van Gelder.

Après avoir mélodieusement dit les accents mélancoliques d'un poëte mourant sur son violoncelle ; après avoir joué un fort joli rondo de son premier concerto ; un fort beau morceau sur *les Huguenots* ; la délicieuse *Berceuse*, de Reber ; un air populaire des musiciens nomades des montagnes des Abruzzes, il ne restait plus à Séligmann, pour finir dignement, comme il l'avait commencé, l'un des plus agréables concerts de la saison, que de jouer la sérénade de Rossini, une ravissante mélodie détachée du recueil des vingt-quatre matinées d'*il gran' maestro*, arrangée pour violon et violoncelle, et dite avec le prestigieux Sivori : aussi le programme, qui ne se composait que de neuf numéros, a-t-il été jusqu'à dix, car on a *bissé* cette charmante sérénade.

M. Van Gelder, qui est également un excellent violoncelliste, a joué, dans un concert qu'il a donné dans la salle Sax, *les Souvenirs de Spa*, de Servais, le cantabile, l'air religieux de Bach, arrangé pour violoncelle solo, orgue et piano, par M. Gounod, et que tous les donneurs de concerts font figurer sur leurs programmes, tant ce morceau est admirable. M. Van Gelder a terminé son exhibition musicale par *les Souvenirs de Donizetti*, dans lesquels figurent quelques-unes des plus suaves mélodies du compositeur italien, mélodies fort bien employées et chantées sur son instrument d'une façon impressionnante par l'ingénieux arrangeur de cette fantaisie.

MM. Herman et Reynier.

Ayant fait marcher de front, sur le *railway* du compte rendu, deux violoncellistes, nous ne voyons pas d'inconvénient à procéder de même à l'égard des violonistes. M. Herman s'est formé au Conservatoire de Paris, M. Léon Reynier aussi. Tous deux sont chanteurs passionnés sur leur instrument, passionnés avec un peu de manière peut-être ; mais il vaut mieux cet excès de chaleur et d'expression qu'un excès de raison et de correction. Il y a du caprice et des excentricités dans les deux jeunes virtuoses. Si M. Herman a dit avec un profond sentiment une fantaisie empruntée à *la Norma* et fort bien arrangée par lui, M Léon Reynier a joué avec une vive expansion ses *Souvenirs de concerts*, fantaisie fort bien arrangée aussi par ce jeune violoniste d'avenir, dont l'intonation, comme les fonds à la Bourse, est un peu parfois à la hausse.

Si M. Herman a dit avec une religiosité passionnée à l'excès le prélude de Bach-Gounod dans son concert, M. Reynier a chanté, avec son expansion qui va jusqu'à la sensiblerie, et dont pourrait se passer ce morceau, pour impressionner les auditeurs, la romance en *sol* de Beethoven, avec accompagnement d'orgue et de quatuor. Quoi qu'il en soit, ce sont deux brillants artistes qui ont donné deux concerts brillants et vivement applaudis.

MM. Magazzari. — Mme Lucci-Sievers.

Il nous est venu, ces jours passés, du Midi, de la ville éternelle, un musicien italien-romain, il signor maestro Gaëtano Magazzari, compositeur, auteur de l'Hymne à Pie IX. Ce monsieur a donné, dans la salle Herz, un grand concert dans lequel il s'est montré plus mélodiste qu'harmoniste, car il nous a fait entendre quelques chœurs à l'unisson assez médiocrement chantés et d'un unisson très équivoque, l'un intitulé *la Fiancée*, *l'épouse*, *la mère*, et l'autre, en tout aussi équivoque unisson, ayant pour titre : *le Rêve d'une femme du peuple*, chanson romaine. Les auxiliaires de ce compositeur ultramontain, Mmes Vera, Nantier-Didiée et Sivori, ont été ce qu'il y a eu de plus intéressant dans ce concert clair-semé d'auditeurs et de *bravi*.

Un autre compositeur du sexe féminin et de la belle Ausonie aussi, Mme Lucci-Sievers, a donné, comme l'an passé et toujours devant un noble et brillant auditoire, un fort joli concert dans lequel la bénéficiaire s'est montrée avec la double individualité de compositeur de charmantes romances bien senties, et de musique instrumentale bien exécutée par elle et simultanément sur l'orgue et le piano.

Musique de chambre.

PAR MM. ALARD, FRANCHOMME, ALKAN, ETC.

CINQUIÈME SÉANCE.

Notre violoniste Alard et ses complices, dans le complot ourdi par eux contre la musique romantique, ont transporté le siége de leurs séances dans la salle Sax. La cinquième de ces séances a eu lieu le lundi de Pâques. On y a entendu le trio en *mi* bémol (œuvre 70) de Beethoven ; une sonate du même, pour piano et violoncelle (œuvre 5) ; un quintette de Mozart en *sol* mineur ; un délicieux *andante capricioso* (posthume), de Mendelssohn, et enfin le 9e quintette pour deux violons, altos et deux violoncelles, par M. Onslow, œuvre de la première manière de l'auteur, car il y a eu transformation dans le *faire* primitif du compositeur de tant de remarquables ouvrages, comme Beethoven, qui a changé de forme dans ses derniers ouvrages. Le 9e quintette de M. Onslow est tout empreint et resplendit de mélodies faciles, inspirées, carrées et qu'on retient tout d'abord à la première audition. Tout cela a été joué de mains de maîtres, et chanté, et dramatisé par des instrumentistes-chanteurs chez qui l'inspiration, la passion et l'expression sont comme une seconde nature, un jeu.

La sixième et dernière séance aura lieu dans la même salle, le dimanche 17 avril, à deux heures précises.

Mme Pierson, M. Camille Stamaty.

M. et Mme Pierson, qui ont commencé par donner, dans leur domicile administratif et de plus artistique, des séances musicales dans lesquelles on n'entendait guère que les élèves de Mme Pierson-Bodin, ont vu passer ces élèves à l'état de maîtresses, de virtuoses, telles que Mlles Camille Chassant et quelques autres qui ne figuraient sur le programme de ces matinées que par les initiales de leurs noms. Nos premiers artistes se font un plaisir de venir faire et entendre de la bonne musique dans ces séances. On nous avait promis Bazzini, le célèbre violoniste, pour la matinée du 27 mars dernier, et il y a été plus exact que Molière et Lambert, de la satire du fameux dîner de Boileau : le violoniste milanais a dignement joué son rôle et payé son tribut à la fantaisie et à la musique classique. La maîtresse de la maison a dit elle-même plusieurs œuvres de cette musique avec cette netteté, ce fini d'exécution, ce mécanisme pur, qui distinguent son jeu et qu'elle enseigne si bien à ses nombreuses élèves.

Quand on parle de style pur, clair, limpide, de fini dans l'exécution, on pense aussitôt à M. Camille Stamaty. Cet habile professeur a donné un concert brillant, comme tous ceux qu'il a donnés précédemment

dans la salle Pleyel. Tous les morceaux classiques qu'il a joués, ainsi que ceux de sa composition qui ne sont pas moins classiques, ont été fort applaudis : c'était chose prévue autant que méritée.

MM. Charles Dancla et Léon Lecieux.

M. Charles Dancla, l'un de nos meilleurs violonistes et compositeur distingué, a donné une séance musicale dans les salons du facteur Hesselbein. Fort bien secondé par son frère, MM. Lee, Vuiguier et le jeune Francis Plantet, Thalberg en herbe, M. Dancla a dit en virtuose verveux son sixième quatuor, son trio en *ré* majeur, trois romances sans paroles pour le violon, *l'Attente*, *le Doute* et *le Retour*; sa brillante fantaisie sur la *Norma*; une sonate en *ut* mineur pour piano et violon; puis, enfin, le soixante-sixième quatuor de Haydn. On voit que le bénéficiaire ne s'est pas épargné, et qu'il s'est montré l'homme, le héros de tous ces combats dont il est toujours sorti vainqueur et brillant, et sans fatigue, du moins apparente, car l'inspiration que donne le succès est la vie et la santé du véritable artiste.

M. Léon Lecieux, autre violoniste gracieux et passionné tout à la fois, a donné un brillant concert mercredi, 30 mars, dans la salle Herz. Dire qu'une manifestation musicale de ce genre, toute brillante qu'elle est, sert les intérêts de l'art et le fait quelque peu avancer, comme un concerto de Vieuxtemps, ou le prélude de Bach, arrangé par M. Gounod, pour piano, orgue et violon ou violoncelle, ce serait trahir la vérité; mais M. Lecieux n'en est pas moins un violoniste qui plaît généralement par la chaleur, par un son impressionnant, par l'élégance et le *brio* de son archet. Il a donné de fréquentes preuves de ces diverses qualités dans un duo pour piano et violon sur les motifs de *la Dame blanche*, composé en collaboration de M. Mulder, et fort bien exécuté par les deux auteurs. M. Lecieux a fort bien dit également un concerto de de Bériot; deux grandes fantaisies de sa composition, dont l'une était inédite, et par laquelle il a surtout provoqué d'unanimes applaudissements, rappels, etc.

M. Paul Dervès.

M. Dervès a commencé par chanter quelques mélodies dans les salons avec une voix de baryton-ténor bien timbrée, mais peu égale; puis le voilà qui donne des concerts, dans lesquels il dit des mélodies qu'il compose et qu'il chante, toujours avec des duos d'opéra. Tout cela n'est défendu par aucun code que nous sachions. Le concert de M. Dervès a donc eu lieu dans la salle du palais Bonne-Nouvelle, le 31 du mois passé; et le programme de cette solennité musicale ne portait rien moins que dix-sept morceaux, parmi lesquels nous avons surtout distingué deux romances, chantées avec une profonde et vraie sensibilité dramatique par Mlle Montigny, qu'on pourrait surnommer la Dorval de la romance. Le bénéficiaire s'est montré chanteur expressif et correct, comme le serait un homme qui professe avec succès l'art difficile du chant.

Concert de MM. Batta, Deloffre, Armingaud et Jacquard.

Si pour le commun des auditeurs un pianiste vaut un pianiste, un violoniste un violoniste, un violoncelliste un violoncelliste, pour nous, rechercheur, analyseur des fines choses musicales, nous trouvons des différences dans les talents qui échappent au vulgaire; mais quand la nature, par des caprices qu'on ne peut expliquer, se plaît à donner le même système physiologique à deux individus, à deux virtuoses, comme elle jette deux visages dans le même moule et fait des menechmes, il en résulte d'étranges embarras pour le moraliste ou le critique. Par exemple, Batta joue du violoncelle avec passion, expression; il chante délicieusement sur la première corde de son instrument, et se trouve que Jacquard est doué des mêmes qualités. La même similitude se trouve entre MM. Armingaud et Deloffre, violonistes à l'intonation d'une justesse imperturbable, au jeu fin, délié, à l'archet bien attaché à la corde et rêvant tous deux des difficultés impossibles, dont ils viennent à bout cependant sur leur instrument. Si Batta a dit avec l'entrain, la passion, la fougue qu'il met dans tout ce qu'il joue, de charmantes fantaisies sur le *Pré-aux-Clercs* et sur des motifs de *Robert-le-Diable;* mais surtout en disant le prélude de Bach, dont nous avons parlé plus haut, dans le concert du 29 mars, Jacquard n'a pas été moins passionné, moins expressif dans une fantaisie de Servais, dans la valse sentimentale de Chopin, dans la *Berceuse* de Reber, et surtout dans le grand duo pour violon et violoncelle sur les *Huguenots*, qui est une mise en scène instrumentale des plus dramatiques, et qui fait honneur à la conscience des deux compositeurs-arrangeurs.

Le Dernier chant d'Antonia, scène dramatique pour soprano et violon, imitée du fantastique Hoffmann, est une œuvre sérieuse, trop sérieuse peut-être pour celle qui l'a interprétée. Ce drame vocal et instrumental, de M. Armingaud, a été fort bien dit par la gracieuse Mme Gaveaux-Sabatier et l'auteur de la musique. Et puisque nous en sommes aux gracieuses interprètes, il serait injuste d'oublier la charmante Mme Deloffre, qui n'a pas été le moindre ornement du concert qu'elle a donné avec son mari.

Henri Blanchard.

CONCERT DE M. TELLEFSEN.

Ce jeune artiste, qui donnait concert mercredi dernier dans les salons de Pleyel, a recueilli une bonne part de l'héritage de Chopin, son maître, et il a toujours soin de le rappeler, en exécutant avec la tendre piété d'un disciple, quelques unes des plus charmantes compositions du célèbre pianiste. M. Tellefsen n'a pas seulement pris à Chopin quelques secrets de style : il tient aussi de lui par les idées et les sentiments. Il ne cherche pas le bruit, la foule; il ne se prodigue pas à tout venant, et, dans toutes les circonstances, il étudie, compose, et ne se livre au public que de loin en loin, une fois ou deux chaque année, et puis c'est tout.

Dans son dernier concert, le morceau principal était une sonate de Chopin, pour piano et violoncelle, dont l'auditoire a eu les prémices, en ce sens du moins qu'elle ne s'était pas encore produite au grand jour des bougies, ni exposée sur l'estrade. C'est qu'en effet cette œuvre a quelque chose d'intime et de mystérieux, c'est que tout en elle est plaintif et mélancolique, ce qui fait que les deux premiers mouvements nous ont paru de beaucoup préférables au dernier. Du reste, pour en mieux juger, nous demanderions très-volontiers une seconde épreuve. Franchomme, sur son éloquent violoncelle, a trouvé des accents admirables, qui donnaient aux belles mélodies de Chopin une suavité pénétrante et pleine de religieuse poésie. M. Tellefsen n'a pas été moins heureux en faisant parler les touches de son piano. Il avait déjà dit avec un talent remarquable un nocturne et une valse de Chopin.

De plus, M. Tellefsen a joué plusieurs morceaux de sa façon, morceaux légers, gracieux, marqués au coin des souvenirs de la patrie, un rondo avec introduction, deux mazurkas et une danse norwégienne. La séance avait commencé par le trio en *fa* de Beethoven, joué par le bénéficiaire, Franchomme et de Cuvillon. Ce dernier a aussi fort joliment exécuté le rondo russe de Bériot, et Mlle Hugot s'était chargée de la partie vocale.

CONCERT DE M. EDOUARD WOLFF.

M. Edouard Wolff, chose qui ne lui est pas habituelle, a donné cette année un concert. A une époque où tant d'artistes distingués se retirent de la lice en voyant combien d'incapables champions s'y présentent, M. Edouard Wolff n'a pas craint de faire appel aux amateurs de l'art musical. Il est vrai qu'au mérite du virtuose M. Wolff joint le talent du compositeur, et même je soupçonnerais que nous devons à ce dernier titre de l'avoir entendu lundi dernier. Chez lui la légitime am-

bition du compositeur a triomphé de l'insouciance du virtuose. Les concerts donnés par M. Wolff sont trop éloignés pour que je ne profite pas de l'occasion qu'il m'a offerte d'apprécier deux de ses nouvelles compositions et aussi des compositions plus anciennes qui sont sous les doigts de tous les artistes, les siens peut-être exceptés. M. Wolff était secondé à son concert par M. Van-Gelder, violoncelliste belge d'un mérite réel ; par Mmes Sabatier et Bertini, et par M. Herman, l'habile violoniste, avec lequel il a dit un beau duo de sa composition sur des motifs d'*Oberon*. Ensuite M. Wolff nous a fait entendre deux nouvelles œuvres : une chanson polonaise et une tarentelle. L'on a écrit bien des tarentelles, bien souvent l'on s'est servi de ce rhythme à 6/8 si abordable à la médiocrité, mais qui, par cela même, doit être rajeuni pour impressionner encore le public. Dans la tarentelle de M. Wolff, le rhythme, qui resserre la mélodie comme entre des mailles d'acier, n'en cache cependant pas les contours; la modulation, heureusement suspendue, heureusement reprise, découpe habilement un petit ensemble parfait dans son cadre restreint, et qui a toute l'ardeur, toute l'impétuosité de ces danses du Midi auprès desquelles nos danses du Nord semblent si froidement prudes, si ennuyeusement réservées.

J'ai sous les yeux les 24 Études nouvelles (œuvre 50) de M. Wolff, ainsi que les Études faciles (œuvre 90) ; ce que l'on y remarque tout d'abord, c'est une grande indépendance de pensée, une grande variété de rhythmes et de modulations. M. Wolff est un homme du Nord et de cette partie du Nord où la musique revêt le caractère le plus spécial, de la Pologne. Dans toutes les œuvres de M. Wolff, quelles qu'elles soient, chansons polonaises, études, mélodies, ce caractère se retrouve, plus ou moins apparent, plus ou moins caché. C'est, pour ainsi dire, le bouquet de son talent ; c'est ce qui le distingue du plus grand nombre de ses confrères dont la muse fade ne révèle en rien son origine. Toutefois, bien qu'un même ordre d'idées semble les avoir dictées, les Études nouvelles n'accusent nullement la monotonie. Les formes y sont variées, les rhythmes heureusement combinés, les développements resserrés dans un cadre convenable ; enfin, outre leur but d'utilité, qui est incontestable, ces études ont également pour but de plaire, sans quoi l'utilité est fort peu de chose. J'adresserai un seul reproche à M. Wolff. Quelquefois, au moment où une phrase heureuse, habilement accompagnée, va se développer paisiblement, le compositeur semble pris d'un caprice subit ; il s'arrête un moment, prend une forme nouvelle qu'il abandonne bientôt pour revenir à la première pensée ; ainsi, il entremêlera quelquefois des mesures à quatre temps et à trois temps sans que nous en comprenions parfaitement l'utilité. Sans doute, ces irrégularités de rhythmes produisent quelquefois des effets charmants, mais elles ont besoin d'être motivées. A l'appui de mon observation, je signalerai l'introduction de la mesure à quatre temps dans la dixième étude, intitulée Barcarole, de l'œuvre 50. Ce morceau est délicieux ; mais véritablement M. Wolff avait-il besoin d'aller chercher l'originalité dans la coupe de la mesure lorsqu'elle existait dans la mélodie?

Il n'est rien de si difficile que de faire des études faciles pour le piano. Borné dans sa course, le pianiste court à chaque instant le danger de retomber dans les voies battues. Dans les 24 Études faciles, M. Wolff cependant a su rester élégant, distingué, ingénieux, mélodique, tout en se mettant à la portée des amateurs, persuadés que la musique doit être un amusement qui ne coûte aucune fatigue, tandis qu'à mon avis elle devrait être l'occupation de la vie entière. A ces études je préfère cependant et de beaucoup les 24 Études nouvelles, plus vastes de développements. J'ai particulièrement remarqué la 2e, où l'irrégularité du rhythme est, cette fois, délicieuse ; la 9e, grave, paisible, destinée à l'étude du style lié ; la 10e, la 13e, l'une des plus originales du recueil, où la basse, usurpant le rôle de sa compagne, la main droite, sage et paisible cette fois, se permet quelques caprices harmoniques de l'effet le plus piquant ; la 17e, qui doit être charmante à voir exécuter par une blanche main volant légèrement sur l'ivoire sonore ; la 19e, dont le thème énergique, interprété par la basse, fournirait un beau début pour un morceau de musique instrumentale, etc. Je suis forcé de borner mon analyse. J'abandonne donc à regret les compositions de M. Wolff, regrettant que leur nombre et leur importance soient si peu en rapport avec l'espace que je puis leur consacrer. Ce que je désire (je suis un obstiné classique, il faut qu'on me pardonne), c'est de voir M. Wolff concentrer dans quelque morceau sévère, plutôt que de les disperser au sein de mille œuvres légères, les précieuses qualités dont peu de pianistes ont été aussi généreusement doués que lui.

LÉON KREUTZER.

A M. le Directeur-Gérant de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Bruxelles, 2 avril 1853.

Monsieur et cher collaborateur,

Je vous remercie de la communication que vous m'avez faite de la première lettre de M. le comte Camille Durutte ; mais je ne pense pas comme vous qu'il soit nécessaire d'y répondre. Battu sur toutes les questions qu'il m'avait étourdiment adressées, il se garde d'y revenir et se jette dans un champ nouveau. J'ai dit, dans la dernière de mes lettres, que la doctrine de M. Barbereau est absurde, parce qu'elle implique contradiction ; M. le comte Durutte n'entreprend pas plus de me réfuter à ce sujet qu'il ne le fait à propos de ses questions ; c'est ma doctrine qu'il attaque. En cela, il est dans son droit, car les ouvrages dans lesquels je l'ai exposée sont publiés depuis longtemps et entre les mains de tout le monde. Il peut s'en former telle opinion que ce soit ; il peut même en discourir sans la comprendre ; enfin il a sur cela tous les droits dont il use.

A quoi servirait que je fisse voir à M. le comte Durutte que les exemples qu'il rapporte pour prouver que Monteverde n'est pas l'auteur de la transformation de la tonalité, n'ont aucun rapport avec les nouveautés introduites dans l'art par cet homme de génie, attendu que toutes les dissonances employées par des passages diatoniques, ou par des prolongations, se faisaient non-seulement aux époques qu'il indique, mais dès le commencement du xve siècle? Quel avantage trouverai-je à lui démontrer que ces successions harmoniques ne pouvaient avoir aucune influence sur la tonalité, tandis que l'attaque immédiate des harmonies de la septième et de la neuvième de la dominante, de la septième de sensible, de la septième diminuée (dont Monteverde a fait usage dans son *Ariane*), et enfin les cadences de conclusion qui suivent ces harmonies, sont des choses d'une nature toute différente? Que gagnerais-je à lui objecter que si Monteverde n'avait fait que ce qu'on faisait avant lui, son contemporain Artusi ne lui aurait pas reproché dans son livre *Delle imperfezzionni della moderna musica* (Venise, 1600-1603, 2 parties in-fol.), de corrompre l'art par ses nouveautés harmoniques? Enfin, en quoi pourrait être utile de prouver à mon antagoniste que la réalité de la transformation par l'artiste que j'ai nommé, et à l'époque indiquée, se manifeste d'une manière évidente et immédiate par le changement du caractère de la musique dès les premières années du dix-septième siècle, dans les recueils d'air, de duos et de trios avec basse continue, publiés par Antoine Brunelli, Cagnazzi, Ghizzolo, Dognazzi, B. Cesana, les deux Negri, Sigismondo d'India et vingt autres, ainsi que par toutes les préfaces et épîtres dédicatoires de ces œuvres, remplies d'expression d'enthousiasme pour *la nuova musica?* la musique nouvelle, celle que venait de créer Monteverde. Mais, encore une fois, à quoi me servirait de prouver toutes ces choses à M. le comte Durutte ? N'ayant rien de raisonnable à m'opposer, il suivrait le même système que dans la première lettre qu'il m'adresse, et parlerait d'autre chose. Je pourrais, sans doute, aussi lui faire voir que cette lettre ne va pas à moins que de prétendre l'identité de la tonalité du plain-chant et de celle de la musique moderne ; absurdité qui dérive nécessairement de la doctrine de M. Barbereau. Mais il n'est pas de musicien instruit qui ne comprenne cela, sans que je prenne la peine de le démontrer.

Donc, mon cher Monsieur, il ne faut pas répondre à M. le comte Durutte, car il n'y a pas de discussion possible avec quelqu'un qui ne veut pas rester dans les limites de ce qui est en question. Si vous en

voulez une preuve évidente, voyez le *post-scriptum* de sa lettre. Dans ma critique du Mémoire de M. Barbereau, j'avais argué de l'ignorance où nous sommes de l'essence des choses, et j'avais cité les opinions de Kant et de Fichte à ce sujet. Là-dessus, M. le comte Durutte me félicite de porter la question sur le terrain philosophique; mais il pense que j'ignore les progrès qui ont été faits depuis l'époque où ces grands esprits ont publié leurs théories. De quoi s'agit-il maintenant! Evidemment des découvertes qui ont été faites par les successeurs de Kant et de Fichte pour arriver à la solution de ce problème, désespoir éternel de la philosophie. Voyons donc quels sont ces successeurs des philosophes que je viens de nommer, et ce qu'ils ont fait. Je trouve Schelling, Hégel et leur école; j'examine leurs doctrines, et je prouve à M. le comte Durutte qu'elles n'ont abouti qu'à de déplorables déceptions et à de tristes conséquences sociales et religieuses. Je crois avoir fini, pas du tout. M. le comte n'a pas voulu parler de Schelling, de Hégel, ni de Feuerbach, etc., *dont les principes incomplets n'ont pu servir à fonder aucune science positive.* Mais puisqu'il s'agit des progrès de la philosophie depuis Kant et Fichte, qui donc M. le comte Durutte a-t-il eu en vue, et quel est le grand philosophe qui a résolu le problème contre lequel ont échoué les chefs de la philosophie allemande? Voilà ce qu'il aurait fallu dire, car la chose est assez importante.

Je n'ai pas plus à défendre ma doctrine et mes ouvrages contre les attaques de M. le comte Durutte, qu'à me disculper du reproche qu'il m'adresse de n'avoir pas accepté l'arbitrage de je ne sais quel conciliabule, dans l'opposition soulevée contre cette doctrine, par M. Barbereau, il y a environ dix ans. Entre M. Barbereau et moi la question est décidée par l'opinion universelle et par le temps, qui sont toujours infaillibles; car on sait, d'une part, la sympathie que j'ai rencontrée dans mes cours publics de 1832 et de 1844, pour la conception de ma théorie et de ma méthode historique; on sait quelle opinion a été manifestée sur ces nouveautés par les artistes ou professeurs éminents de toute l'Europe, et particulièrement en France, par Cherubini, Meyerbeer, Halévy, etc.; on sait enfin que ces idées ont été reproduites dans une multitude d'écrits depuis vingt ans, et l'on a vu, par la multiplicité des éditions et des contrefaçons de mes ouvrages publiés en France et en Belgique, ainsi que par les traductions qui en ont été faites en Italie, par MM. Gambale, Mazzuccato, Magni et Picchianti; en Espagne, par MM. Gil et F. S....a; en Allemagne, par M. Blum; en Danemarck, par M. Bahrens; à Saint-Pétersbourg, par M. Belikoff; à Londres, par M. John Bishop; en Amérique, par M. Perkins, quelle a été la faveur publique pour ces choses; d'autre part, on connaît le sort du traité d'harmonie de M. Barbereau. Ces faits répondent mieux pour moi que je ne pourrais le faire. Permis à ceux qui ont d'autres idées, des théories opposées et des méthodes différentes, de leur donner la préférence : chacun aime ses enfants, et les plus infirmes sont ceux pour lesquels on a plus de tendresse.

Je conclus, mon cher Monsieur, à ce que vous ne preniez pas la peine de m'envoyer les lettres de M. le comte Durutte, et à ce que vous les insériez toutes dans la *Gazette musicale*, si vous jugez que vos lecteurs y trouveront de l'agrément.

FÉTIS père.

La Danse des Fées, par EMILE PRUDENT.

Nous reproduisons l'opinion exprimée par Berlioz dans son dernier feuilleton musical du *Journal des Débats*, à propos du concert d'Emile Prudent, et de *la Danse des Fées*.

« Voici une soirée bien organisée, un bon orchestre, un bon chef pour le diriger (M. Tilmant), une exécution nette, colorée, entraînante, un artiste de premier ordre, et de belles compositions pour le piano, remarquables par la pensée, par le coloris et par la forme. Prudent, ce soir-là, a obtenu un double succès; je ne sais si le compositeur ne l'a pas même emporté sur le virtuose.

» Son morceau de *la Danse des Fées*, que j'avais entendu à Londres l'an dernier, mais sans orchestre, est une des plus poétiques et des plus délicieuses choses que je connaisse. On l'a fait répéter avec enthousiasme, et je l'eusse volontiers redemandé une troisième fois. Si cette composition était signée Weber, sa vogue serait incalculable; elle sera grande néanmoins. C'est un poëme, c'est un tableau : orchestration suave et calme, harmonies d'une sonorité mystérieuse, folâtres ébats mélodiques, tout y est; et les traits du piano ne sont pas des traits vides de sens, ce sont des enchaînements de mélodies féeriques, ils sont l'idée même qui ruisselle et scintille, et que le piano seul peut rendre complétement. Cette *Danse des Fées*, de Prudent, est dans son ensemble, un *nouveau* et ravissant *morceau* introduit dans le monde musical. Il ne m'arrive pas souvent d'avoir un tel fait à constater. »

HECTOR BERLIOZ.

ÉPHÉMÉRIDES MUSICALES.

10 avril 1545. Mort du compositeur Constant FESTA, à Rome.

11 — 1770. Naissance d'Alexandre-Jean BOUCHER, à Paris. Ce violoniste et original a été pendant longtemps violon solo du roi d'Espagne Charles IV.

12 — 1692. Naissance de Joseph TARTINI, à Pirano, en Istrie. Il fut en même temps le plus grand violoniste de son temps, compositeur distingué et célèbre théoricien. Il mourut à Padoue, le 16 février 1770.

13 — 1825. Mort de l'abbé Joseph GELINEK, à Vienne. Ses pots-pourris et variations pour piano ont eu beaucoup de vogue. Il était né en Bohême en 1757.

14 — 1759. Mort de HAENDEL, à Londres. Il fut inhumé dans l'abbaye de Westminster. (Voyez les Ephémérides du 24 février.)

15 — 1688. Naissance de Jean-Frédéric FASCH, à Buttelstadt, près Weimar. Ce compositeur distingué fut maître de chapelle du prince d'Anhalt-Zerbst.

16 — 1703. Naissance de Gaëtan Majorano, dit CAFFARELLI, à Bari, dans le royaume de Naples. Cet élève de Porpora fut le plus grand chanteur du XVIIIe siècle, après Farinelli. (Voyez les Ephémérides du 24 janvier.)

THÉODORE PARMENTIER.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Académie impériale de musique, *le Prophète*.

*** Lundi dernier, *les Huguenots* ont été chantés par Roger, Obin, Brémont, Mmes Laborde et Poinsot. Comme toujours le chef-d'œuvre avait attiré la foule et a produit un immense effet. Roger et Mlle Poinsot ont été admirables dans le quatrième acte.

*** *La Favorite*, donnée mercredi, avait pour interprètes principaux Roger et Mlle Duez, qui paraissait pour la première fois dans le rôle de Léonor. Jamais Roger ne s'était élevé plus haut dans le rôle de Fernand; jamais il n'avait chanté avec plus de charme, de puissance et d'exquise pureté. Soutenue par lui, Mlle Duez a triomphé des difficultés de sa tâche. Si sa voix manque un peu d'éclat, du moins elle a toujours l'expression juste, et elle a su mettre dans son jeu toute l'animation que ce beau rôle demande. La phrase célèbre du duo final a été redemandée et chaudement applaudie.

*** Gueymard, qui se rend à Lyon pour quelques jours, nous a fait ses adieux vendredi dans *Guillaume Tell*. Il ne pouvait mieux s'y prendre pour laisser après lui de vifs regrets. Il s'est surpassé dans le trio du second acte, et la salle entière, remplie jusqu'aux combles, l'a applaudi avec transport.

*** Le nouvel ouvrage en cinq actes, *la Fronde*, dont M. Niedermeyer a écrit la musique, est annoncé pour la seconde quinzaine de ce mois.

*** A l'engagement de Mme Guy Stephan, chargée d'un rôle principal dans le nouveau ballet actuellement à l'étude, il faut ajouter celui de Mlle Rosati, que nous avons vue à Paris au Théâtre-Italien, dans la *Tempesta*. Ses débuts auront lieu dans les premiers jours de juin.

*** Fanny Cerrito est aussi attendue, et reprendra sous peu de jours le ballet d'*Orfa*, qu'elle a créé avec tant de succès. Jamais notre première scène n'aura réuni un aussi grand nombre de danseuses célèbres.

*** Par ordre supérieur, toutes les représentations devront commencer désormais à sept heures et demie. Pour concilier cette mesure avec l'obligation de finir le spectacle avant minuit, il faudra nécessairement faire quelques coupures dans plusieurs grands ouvrages du répertoire,

*** A l'Opéra-Comique, un nouvel ouvrage en trois actes de MM. Scribe et Saint-Georges, musique d'Halévy, est en pleine répétition, et on compte le jouer vers la fin du mois prochain. Mlles Félix Miolan et Wertheimber, MM. Couderc et Bussine en remplissent les principaux rôles.

*** Puget, le ténor, qui a laissé de si brillants souvenirs à Marseille et à

Rouen, doit débuter prochainement dans les *Mousquetaires de la reine.*

*** Le Théâtre-Italien a repris, mardi dernier, *Linda di Chamounix*, l'un des derniers ouvrages de Donizetti, mais non le meilleur. Mlle Sophie Cruvelli chantait pour la première fois le rôle de Linda, Mme Biscottini celui de Pierotto et Napoleone Rossi celui du marquis. Calzolari, toujours souffrant, a dû passer quelques parties du sien. C'était Gnone qui jouait le rôle du père. Sophie Cruvelli a trop de talent pour que nous craignions de lui adresser quelques critiques; évidemment, elle a mis trop d'énergie dans le rôle de Linda, et les éclats de voix qu'elle se permet trop souvent ne sont nullement en harmonie avec le caractère du personnage Dans son morceau final, composé par Giulio Alary, et qui est une valse charmante, elle a eu le tort de vouloir imiter les effets de staccato et de gammes finissant à l'aigu, nouvellement importés par Mme La Grange. Nous l'avons dit et nous le répétons : Mme La Grange doit rester ce qu'elle est, une brillante exception, et ne pas faire école. Mme Biscottini et Gnone ont joué et chanté fort convenablement. Quant à Napoelone Rossi, cet excellent bouffe a déployé réellement une verve extraordinaire. Il articule si bien, il joue avec tant de feu, que lorsqu'il est en scène il occupe l'attention entière. Habitué à des salles plus vastes que la salle Ventadour, peut-être donne-t-il constamment un peu trop de voix. Nous n'en ferions pas la remarque, si l'exemple n'était contagieux, et si, au troisième acte, les chœurs, se montant à son diapason, n'eussent péché par une sorte d'exécution tant soit peu brutale.

*** On annonce pour demain lundi une représentation extraordinaire des plus brillantes au Théâtre-Italien. M. Giulio Alary doit y faire entendre plusieurs morceaux de sa composition interprétés par Sophie Cruvelli, Tamburini, Gardoni, Belletti, Calzolari, Napoleone Rossi, Mmes Vera, Lorini et Nantier-Didiée. C'est la première fois que Tamburini reparaîtra devant le public parisien après neuf ans d'absence.

*** Le Théâtre-Italien de Covent-Garden a ouvert, samedi 2 avril, par *Masaniello* (*la Muette de Portici*), dont Tamberlik, Formès et Mme Castellan chantaient les principaux rôles.

*** Mlle Sanchioli, la célèbre cantatrice, qui vient de créer avec tant d'éclat le rôle de Fides à Florence, est à Paris depuis quelques jours et s'y repose de ses succès.

*** Voici le montant des recettes des divers théâtres et spectacles de Paris pendant le mois de février :

Théâtres impériaux subventionnés....	348,632 fr.	60 c.
Théâtres secondaires.....	658,236	38
Concerts, cafés-concerts et bals.....	173,220	46
Curiosités diverses.....	18,172	90
Total.....	1,198,262 fr.	34 c.
En moins sur le mois précédent....	203,420 fr.	10 c.

Il ne faut pas oublier que le mois de février n'a que vingt-huit jours, c'est-à-dire trois jours de moins que le mois de janvier. Il est juste de tenir compte de cette différence.

*** A Saint-Pétersbourg, Léonard et sa charmante femme obtiennent dans les concerts un double succès. Pleine justice est rendue par la critique éclairée au talent si pur, si élevé de l'éminent violoniste, à la voix agile, étendue de la cantatrice qui, en choisissant de préférence la musique française, a su éviter les comparaisons que le public ne manque jamais de faire lorsqu'il s'agit de musique italienne.

*** Xavier Boisselot est reparti pour Marseille, d'où il nous reviendra sans doute avec une nouvelle partition.

*** Tout le monde connaît la belle étude de Stéphen Hiller, *Feuillet d'album*, que Mlle Clauss va encore jouer ce soir dans son concert et qu'Ernst le grand violoniste a traduit pour le violon. Batta à son tour vient de transcrire pour le violoncelle l'arrangement d'Ernst, et avec ce morceau il excite l'enthousiasme partout où il le joue. Ainsi pianistes, violonistes, violoncellistes répètent avec le même succès la noble inspiration de Stéphen Hiller.

*** Les Comités réunis des auteurs et compositeurs, des artistes dramatiques et des artistes musiciens, donneront le dimanche 17 avril prochain, une grande fête de jour dans le Jardin-d'Hiver, au profit des Caisses de secours de ces trois Sociétés. (Voir le programme aux annonces.)

*** Bazzini, le célèbre violoniste, après ses excursions triomphales en Italie et dans les principales villes de la France, est rentré à Paris pour donner un concert qui doit avoir lieu dans la salle Herz, le vendredi soir 15 avril. Il jouera plusieurs morceaux de sa composition, des œuvres classiques, et l'on entendra Mlle Rosa Kastner, ainsi que Mme Vera, Lucci-Sievers, Hugot, MM. Batta, Belletti, Rignault et Lée.

*** Vieuxtemps est parti pour Londres, mais il doit en revenir bientôt pour donner un concert avec Servais, qui déjà est arrivé à Paris.

*** Le concert des pianistes, organisé par M. Henri Herz, aura lieu le lundi, 18 avril, à 8 heures du soir. On y entendra Mme Laborde, MM. Gardoni et Tamburini. La partie instrumentale est confiée à MM. Sivori, A. Batta, Godefroid, L. Lefébure-Wely. M. H. Herz exécutera sa faitaisie sur *Lucrezia Borgia*, ses nouvelles variations du *Carnaval de Venise*, et il répétera la *Tapada*. La soirée se terminera par ce curieux morceau intitulé *Hexameron*, qui fut composé dans un but de charité par Liszt, Thalberg, Henri Herz, Chopin, Czerny et Pixis, et qui, cette fois, sera exécuté sur six grands pianos par MM. Ehrlich, Fumagalli, Goria, H. Herz, Mulder et L. Ravina.

*** Ferdinand Hiller est de retour à Paris.

*** Quatre compositions nouvelles, signées d'un nom cher aux amateurs, doivent paraître cette semaine. *Les Mariniers, les Plaintes du petit Savoyard, Troisième nocturne* et *Marche des Slovaques* (digne pendant de la *Marche des Croates*) de Jacques Blumenthal, n'auront pas moins de succès que les précédentes compositions de l'heureux auteur de la *Source.*

*** Un jeune pianiste, connu et apprécié en Allemagne, M. Jules Egghard, est arrivé récemment à Paris.

*** Le nom de Weber, l'immortel auteur du *Freischütz* et de tant d'autres chefs-d'œuvre, suffit à la recommandation de deux œuvres nouvelles, retrouvées dans sa succession, où il n'y avait pas d'autres trésors que quelques inspirations dignes de celles qui avaient illustré sa vie. Nous allons exhumer deux de ces trésors : 1° *Variation* pour violoncelle avec accompagnement de piano ou d'orchestre; 2° *Marche* arrangée pour le piano. Cette marche, publiée pour orchestre d'instruments à vent, avait été composée par Weber pour la Société royale des musiciens britanniques, à Londres, et exécutée à l'occasion de leur fête annuelle le 13 mai 1826. Ces deux morceaux, qui portent l'empreinte du génie, paraîtront sous peu de jours.

*** Mardi prochain, 12 avril, grande soirée dramatique et lyrique à la salle Sainte-Cécile, qui sera transformée en théâtre pour représenter *la Jeunesse de Lully*, opéra comique en un acte, dont la musique est de Mlle Péan de la Rochejagu. Il y aura de plus concert et comédie.

*** Nos premiers artistes donnent parfois des séances musicales comme n'en pourraient offrir à leurs amis nos gros capitalistes, car ils ont beau les payer, ils ne les inspirent point. Parmi l'élite de nos premiers virtuoses qui se sont fait un plaisir de se faire entendre dans la soirée donnée par Roger dans sa villa artistique de la rue Turgot, nous citerons Mme de la Grange ; l'*Amour à la ville et l'amour aux champs*, trio pour violon, violoncelle et piano, par M Membrée, charmante églogue instrumentale; et les mélodies de Godefroid, pour la harpe, illustrées des poétiques strophes de Méry, et de la diction comme du chant de Roger.

*** La Société Sainte-Cécile, sous la direction de M. Seghers, donnera, le dimanche 17 avril courant, à deux heures précises, salle Sainte-Cécile, son sixième concert d'abonnement dont voici le programme : 1° Ouverture d'*Obéron*, de Weber. — 2. Chœurs d'*Ulysse*, de M. Gounod. — 3. 50e symphonie de Haydn. — 4. Offertoire de la 3e messe de Lesueur; le solo sera chanté par M. Alexis Dupond. — 5. Fantaisie pour piano, orchestre et chœurs de Beethoven.

*** Nous constatons aujourd'hui le bel effet produit par la messe de *Requiem* de feu M. Alexis de Garaudé, exécutée à Saint-Roch par MM. Bussine, Jourdan, Mlle Borghese (du Conservatoire), l'élite des chœurs de la Société des Concerts de l'Opéra, de l'Opéra-Comique, auxquels s'étaient joints les artistes de ce dernier théâtre. L'orchestre, sous la direction de M. Tilmant, s'est remarquablement acquitté de sa tâche. Pendant la cérémonie, une quête a été faite pour la caisse de l'Association des artistes musiciens.

*** Charles Voss, le pianiste le plus populaire de l'Allemagne et qui est en bon train de le devenir bientôt en France, vient de publier une composition nouvelle, ravissant morceau de salon, sous le titre : *le Collier de perles.* Ce petit chef-d'œuvre est dédié à miss Jane Davis.

*** Le troisième et dernier concert de Mlle Wilhelmine Clauss aura lieu aujourd'hui dimanche, 10 avril, à huit heures du soir, dans la salle Herz. C'est en dire assez pour que tous les admirateurs du talent si accompli de la jeune et grande artiste se rendent à l'appel. Nous croyons devoir reproduire le programme de cette brillante soirée, à laquelle prendront part Mme Schrœder-Devrient, MM. Géraldy, Sivori, Ries, Witting et A. Tolbecque. — Première partie : 1. Quintette pour piano, deux violons, viola et violoncelle, de Schumann. — 2. Cavatine de *Jérusalem*, de Verdi, chantée par Géraldy. — 3. Le *Wanderez*, de Schubert, chanté par Mme Schrœder-Devrient. — 4. (*a*) *Feuillet d'Album*, de Stéphen Heller ; (*b*) *Sérénade* de Schubert, de Liszt ; (*c*) Etude en *la* mineur, de Thalberg ; exécutés par Mlle Clauss. — 5. Air de la *Paresse*, de V. Massé, chanté par M. Géraldy. — Deuxième partie : 1. Sonate en *ut* dièse mineur, de Beethoven, par Mlle Clauss. — 2. (*a*) *Chloé*, de Mozart; (*b*) la *Meunière*, de Kurschmann : chantés par Mme Schrœder-Devrient. — 3. *Au Paradis*, d'Ernest Boulanger ; (*b*) le *Jugement du Diable*, de Clapisson, chantés par M. Géraldy. — 4. Les *Patineurs*, de Liszt, par Mlle Clauss.

*** Les frères Wieniawski, les deux jeunes lauréats du Conservatoire que nous avons applaudis à Paris il y a deux ans, font fureur à Vienne, où ils ont donneé leur troisième concert. Quoique leur répertoire soit varié, ils jouent tous les morceaux *par cœur*, comme on dit vulgairement. Le jeune pianiste Joseph est surtout doué d'une mémoire étonnante : il sait tous les accompagnements des morceaux que son frère exécute sur le violon. Ce dernier a joué, au dernier concert, des variations de Vieuxtemps avec une rare perfection. Une mazurka de Wolff a valu à Joseph d'unanimes applaudissements. Henri se fait surtout remarquer par ses sons harmoniques ; seulement, il les emploie trop souvent ; en général, il y a dans son jeu plus de piquant, plus d'élégance que de force et d'ampleur.

*** Annoncer un nouveau morceau de Rosellen, c'est annoncer un nouveau succès. Les *Pensées intimes*, deux romances sans paroles, seront bientôt sur tous les pianos.

*** Aujourd'hui dimanche, 10 avril, à 2 heures, un grand concert sera donné au Jardin-d'Hiver, par MM. A Rousette, chef d'orchestre de la Société philharmonique de Paris, et Alexis Collongues, premier violon du théâtre de l'Opéra-Comique, avec le concours de nos premiers artistes.

*** A l'occasion du premier concert donné aux Tuileries, Sa Majesté l'Empereur vient de faire remettre à Mme Iweins d'Hennin, en témoignage de sa haute satisfaction, une broche enrichie de brillants et de pierres fines de la plus rare élégance.

*** Le concert de Mlle Joséphine Martin, qui devait avoir lieu le 14, est remis au 21 avril, chez Pleyel. Le brillant concours de Mme Laborde, de MM. Tamburini, Alexis Dupond, Géraldy et Félix Godefroid, rendra cette solennité musicale des plus remarquables. Mlle Martin exécutera seule : 1° *la Kermesse*, de sa composition; 2° *Polonaise*, de Wolff; 3° *l'Aurore*, andante et mazurka pastorale de sa composition; 4° *les Fleurs et nuits d'Espagne*, boléro, de F. Godefroid.

*** Un de nos éminents artistes, Jacques Offenbach, donnera le mardi 26 courant son brillant concert annuel dans la salle Herz. Le bénéficiaire sera secondé par les artistes les plus distingués, et fera entendre un opéra comique de sa composition, interprété par des talents aimés du public.

*** Vieuxtemps, Servais, Mlle Rosa Kastner, MM. Tamburini et Gardoni donneront ensemble une fête musicale le 14 de ce mois, à huit heures du soir. Servais et Vieuxtemps, les deux grands virtuoses, venus, l'un de Belgique, l'autre d'Angleterre, pour concourir à ce festival, feront entendre le duo qu'ils ont composé sur *les Huguenots*. En outre, le désir de revoir les deux célèbres chanteurs du Théâtre-Italien, Tamburini et Gardoni, suffirait pour attirer un concours immense.

*** Mme Duflot-Maillard, cantatrice distinguée, et Mlle Pimiglia, dont la belle voix de cantatrice retentissait naguère dans la vaste salle de la Scala, à Milan, donneront le mardi 18 avril, à huit heures, dans la salle Herz, une soirée musicale à laquelle prendront part MM. Géraldy, Louis Lacombe, Seligmann et le célèbre hautboïste Paggi.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Lille*, 4 avril. — Un magnifique concert spirituel, organisé et dirigé par M. Ferdinand Lavainne, a eu lieu le lundi de Pâques dans la salle de l'Association musicale, avec le concours de cette Société et celui des orphéonistes réunis à un chœur choisi de jeunes personnes artistes et amateurs de la ville. L'orchestre a exécuté avec une grande supériorité la 4e symphonie de Mendelssohn, et l'ouverture de *Léonore*, de Beethoven, qui n'avaient pas encore été entendues à Lille, et qui ont été chaudement accueillies du public nombreux qui assistait à cette solennité. Dans l'*Inflammatus* du *Stabat* de Rossini, Mme Arnold a fait preuve d'un talent et d'une puissance qu'elle ne nous avait pas encore révélés jusqu'ici, et qui lui ont valu les bravos de la salle tout entière; MM. Carlier, Arnold et Delemer, qui interprétaient les différents solos du programme, ont, dans cette circonstance, prouvé une fois de plus qu'ils méritaient bien la réputation et la faveur dont ils sont l'objet parmi nous Dans ce programme déjà si intéressant, plusieurs fragments d'une œuvre nouvelle de Ferdinand Lavainne venaient encore éveiller l'intérêt général; un *Kyrie*, un *Credo* et un *Salutaris* de la messe n° 4, nouvellement publiée, donnait un attrait tout spécial à ce concert, qui fournissait encore une fois l'occasion d'entendre et d'apprécier hautement le talent de notre compatriote. Une grande sobriété dans les accompagnements, une mélodie toujours distinguée et bien suivie, tel a été le mérite reconnu à ces trois beaux chœurs exécutés dans ce concert; le *Kyrie* par sa simplicité, et le *Credo* par la grandeur de son style, ont vivement impressionné l'auditoire; l'*O salutaris* est encore une belle page de cette œuvre destinée à obtenir un grand succès partout où elle sera exécutée. Mentionnons, en terminant, un *Ave Maria* du même auteur, parfaitement chanté par M. Delemer, et délicieusement accompagné par le hautbois de Decarpentier, le Verroust lillois. M. Desailly s'est fait applaudir, dans le même concert, dans la fantaisie devenue classique de Thalberg sur *Moïse*.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Anvers*, 31 mars. — Théâtre-Royal. — Première représentation du *Juif-Errant* : Je ne sais vraiment où trouver des expressions assez fortes pour vous dépeindre tout le succès que vient d'obtenir sur notre scène cette dernière et l'une des meilleures partitions d'Halévy. Nous plaçons hardiment son *Juif* à côté de *la Juive*. Malgré tout ce qu'on a déjà dit sur le talent de l'auteur, nous ajouterons que ses compositions deviennent plus savantes, plus dramatiques à mesure qu'elles croissent en nombre. Il y a dans cette œuvre un effet puissant et suivi, une orchestration grandiose, un sentiment et une science des plus développés. Nous déclarons à la louange spéciale de notre directeur et chef d'orchestre, M. Lemaire, ainsi qu'à celle de tous les artistes, qu'ils pourraient hardiment montrer en présence de M. Halévy le produit de leurs études et de leurs soins. Oui, nous le disons avec certitude et orgueil, l'auteur du *Juif-Errant* serait émerveillé, s'il voyait tout le luxe de décors et de costumes, s'il entendait la perfection du chant et de l'orchestre avec lesquels son opéra est interprété à Anvers. Quant à l'impression qu'il a faite sur le public, elle a été immense. Tous les morceaux, sans exception, ont été applaudis; il y en a même qui éveillent l'enthousiasme. Par exemple, l'entrée du Juif-Errant au premier acte, le duo entre ce personnage et Théodora et le duo entre Irène et Léon. Nous disions que l'exécution était digne de l'œuvre; en effet, notre baryton, M. Méric, a créé le personnage d'Ashvérus de la manière la plus remarquable. Son rôle, où dominent les cordes aiguës, fait ressortir tout ce qu'il a de magnifique dans la voix. Comme entente scénique, M. Méric a saisi avec un rare bonheur le caractère, le sentiment et le désespoir du Juif-Errant. Tissère, notre puissant chanteur, a donné au personnage difficile de Léon un type parfait. Les suaves notes de tête lui sont venues bravement en aide, pour exécuter les transitions scabreuses écrites pour Roger. La ballade : *Marche!* du premier acte a valu un triple applaudissement à Mlle Cambier. Elle y déploye une force et une expression inimitables. Mlle Durand a chanté avec sa grâce et son talent connu le rôle sentimental d'Irène. M. Homos a conduit avec une habileté sans pareille le quatuor des basses. Grâce à son jeu et à sa mordante voix, l'ensemble le plus complet a régné dans toutes les scènes des brigands. Les chœurs et l'orchestre ont été à la hauteur des solistes. A M. Philastre reviennent les applaudissements décernés au palais bysantin, aux ruines du Bosphore et au tableau final.

*** *Berlin*. — Parmi les opéras dont la reprise est annoncée, on cite : *Lodoïska* de Cherubini, et *la Muette* d'Auber. *Le Lac des fées*, du même auteur, fait tous les jours salle comble; le public accourt en foule pour entendre cette gracieuse partition, pour jouir des magnifiques points de vue que présentent les décors. Il faut espérer que les représentations de ce bel ouvrage ne seront point interrompues par le départ de Mme Herrenburg, qu'on pourra remplacer par Mlle Trietsch. — Parmi les notabilités musicales qui se trouvent ici en ce moment, nous citerons : le maître de chapelle Marschner, de Hanôvre; Lablache et Mario, venant de Saint-Pétersbourg. — La seconde représentation d'*Indra*, opéra nouveau de M. Flotow, a eu lieu le lundi de Pâques, et n'a pas eu moins de succès que la première. — Le 18 mars, est mort le célèbre fabricant de pianos Kisting, dans sa 84e année.

*** *Dusseldorf*. — Mme Viardot-Garcia vient d'être engagée pour le grand festival du Rhin. On lui a garanti 100 louis d'honoraires.

ERRATUM.

Dans l'article que contenait le dernier numéro sur *Gregorio Allegri et les Miserere de la Chapelle Sixtine*, page 114, 1re colonne, 5e alinéa, au lieu de: Il (Goudimel, compta parmi ses disciples ce Jean-Marie Nanini, *qui fut le maître d'Allegri et de Palestrina*, lisez : *qui fut le maître d'Allegri et Palestrina.*

Même page, 2e colonne, 1er alinéa, au lieu de *l'imagination féconde en vivifie la science*, lisez : *L'imagination féconde et vivifie la science.*

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

BIENFAISANCE. FÊTE ANNUELLE. Dimanche 17 avril 1853, de une heure à cinq heures, au Jardin-d'Hiver, Fête du Printemps, au bénéfice des caisses de secours des auteurs et compositeurs, des artistes dramatiques et des artistes musiciens. — Théâtre du Jardin : Comédie, Vaudeville, Ballet, Concert, Intermède comique, avec le concours des premiers sujets de tous les théâtres de Paris. — 4 orchestres. — 300 musiciens. — Exposition de fleurs. — Inauguration de tous les salons. — Premier salon : Bal d'enfants. — Théâtre du deuxième salon : Pantomime, Fantoccini, Physique expérimentale, Magie blanche. — On trouve des billets chez les artistes de tous les théâtres de Paris; au bureau de la Loterie des Lettres et des Arts, boulevart Poissonnière, 14 *ter;* au Jardin-d'Hiver, et chez les agents-trésoriers, rue de Bondy, 68. — Pour une personne, 5 francs; pour une famille de trois personnes et un enfant, 10 francs; pour un enfant, 1 franc. — Toute personne qui, avant le 16 avril, prendra un billet de 10 francs ou de 5 francs, recevra comme prime un numéro de la Loterie des Lettres et des Arts, boulevart Poissonnière, 14 *ter*.

A PARIS, CHEZ HACHETTE,

A l'usage des Chanteur :

PHYSIOLOGIE DE LA VOIX CHANTÉE

Suivie de considérations sur l'influence physique et morale de la voix, et sur l'influence de la musique sur la civilisation; un volume broché, in-8°.

ET

ORIGINE DE LA GAMME MODERNE

OU

Théorie raisonnée de la musique.

On ne saurait, en effet, expliquer d'une manière satisfaisante la gamme sans remonter aux lois du son musical, aux lois de la sensation, à la tonalité moderne, en un mot, sans faire la théorie complète du système. Un volume broché, in-8°, par

S. LESFAURIS.

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

20e Année. | No 16. | 17 Avril 1853.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, et pour toute la Suisse. Chez M. Ed. de la Flèchière, 113, rue du Terraillet.
Bruxelles. Defrie Tomson, 15, rue des Dominicains.
Londres. S'adresser à M. Davison (Wesse et Cie), 220, Regent street.
St-Pétersbourg. Maison Brandus, perspective Nevski.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Théâtre-Lyrique, *le Roi des Halles*, opéra comique en trois actes, paroles de MM. Leuven et Brunswick, musique d'Adolphe Adam (première représentation) par **G. Héquet**. — Société des concerts (4e article), par **Léon Kreutzer**. — Auditions musicales, Arthur Napoléon, Amédée Dubois, Sivori, Société des Jeunes artistes, Marmontel et Massart, Mlle Wilhelmine Clauss, concert de Vieuxtemps et Servais, par **Henri Blanchard**. — Nécrologie, Louis-Emmanuel Jadin. — Éphémérides. — Nouvelles et annonces.

THÉATRE-LYRIQUE.

LE ROI DES HALLES,

(Première représentation le 11 avril 1853.)

Opéra comique en trois actes, par les trois auteurs du POSTILLON DE LONGJUMEAU.

C'est en ces termes que la copaternité de MM. de Leuven, Brunswick et Ad. Adam a été annoncée au public, après la première représentation du *Roi des Halles*. Etait-ce orgueil ou modestie? Nous soumettons la question au lecteur, mais nous n'entreprendrons pas de la résoudre.

Il est certain que *le Postillon de Longjumeau* est un des opéras comiques les plus réjouissants qui aient vu le jour depuis vingt années. Mais cela ne prouve rien, au fond, pour *le Roi des Halles*.

La guerre a ses faveurs, ainsi que ses disgrâces, et le théâtre est réellement un champ de bataille. Le plus grand capitaine de ce siècle, vainqueur à Austerlitz, a été vaincu à Leipzig et à Waterloo.

Ainsi donc, quand même *le Roi des Halles* ne serait pas la pièce la plus intéressante du monde et la plus gaie, quand les mélodies du *Roi des Halles* ne seraient pas d'une distinction parfaite et d'une nouveauté incontestable, cela n'empêcherait pas que les situations comiques du *Postillon* n'aient fait rire le public deux cents fois de suite, et que ses airs n'aient été chantés partout.

Le roi des halles, on s'en doute bien, n'est autre que ce fameux duc de Beaufort-Vendôme, petit-fils d'Henri IV, idole du peuple au commencement de la Fronde, ce qui l'avait fait affubler par le parti de la cour de ce surnom grotesque, dont l'opéra comique devait tôt ou tard tirer parti. C'était un jeune homme très-beau et très-brave, — beaucoup plus brave que spirituel. Il était chef d'un parti de jeunes seigneurs ambitieux, frivoles, étourdis, qu'on appelait la cabale des *Importants*. Le duc de Beaufort est donc effectivement l'un des personnages les plus comiques de l'histoire. MM. de Leuven et Brunswick s'en sont emparés, et ils ont bien fait. Seulement, ils auraient dû conserver avec le plus grand soin cette précieuse physionomie.

Hélas! ils ont fait tout le contraire. Ils ont travesti ce pauvre duc des pieds à la tête. D'un beau jeune prince un peu fou, un peu fat, passablement sot, et amoureux, par dessus le marché, de la *belle des belles*, qui le trompe à dire d'experts, ils ont fait un brave homme déjà sur le retour, repentant de ses fredaines passées, dont il cultive le fruit avec une vigilance toute paternelle ; — un véritable et parfait bourgeois, malgré l'orgueil de son titre, l'éclat de sa fortune et de son rang ; — le dirai-je, ô ciel! l'associé en commandite d'un épicier de la rue Saint-Denis! — un homme honnête, rangé, paisible, prêchant la morale à tout le monde, et qui réconcilie Paris avec la cour, afin que les marchands, courtauds de boutique, ouvriers et forts de la halle, à qui le service de la garde civique fait négliger

Du saint hymen le devoir rigoureux,

n'aient plus de prétexte pour passer au cabaret le temps qu'ils doivent à leurs épouses délaissées. Tout cela est assurément d'un très-bon exemple ; mais telle est la perversité de la nature humaine, que ce qui nous instruit davantage n'est pas toujours ce qui nous amuse le plus.

Cet excellent duc de Beaufort, — nous parlons de celui de M. Brunswick, — se trouvant de passage dans la petite ville d'Etampes à l'époque de sa jeunesse, y a été retenu pendant quelque temps par les attraits d'une bourgeoise, sœur de M. Martineau, épicier à Paris. D'où il résulte que la jolie Marielle, nièce dudit Martineau, et que ce brave homme élève depuis la mort de sa sœur, est l'arrière-petite-fille d'Henri IV, sans que Martineau s'en doute et sans que personne en sache rien. Pour veiller de plus près sur sa fille, le duc de Beaufort, caché sous le pseudonyme de maître Jean, s'est associé à Martineau, et les fonds du grand seigneur ont fait prospérer le commerce de l'épicier. Mais les assiduités de maître Jean et sa tendresse paternelle mal comprise ont excité la jalousie de M. Planchet, amant de Marielle, et font jaser les commères du quartier, si bien que le sieur Bandinelli, espion du cardinal Mazarin, chargé par le ministre de s'emparer du roi des halles, n'imagine rien de mieux que de faire enlever Marielle par une compagnie de coupe-jarrets, pensant bien que le duc oubliera tout pour courir après cette jeune fille dont on le suppose amoureux. Le duc, en effet, tombe dans le piége, et le voilà, au second acte, prisonnier à Ruel, chez le cardinal. Là, Bandinelli le serre de près. — Signez cet écrit qui vous lie à la reine et au cardinal, ou Marielle sera déportée aux colonies. — Le duc est près de céder, lorsqu'il entend tout-à-coup une voix qui chante au-dehors. Cette voix, c'est celle de Marielle, qui s'est échappée et qui rôde dans la campagne autour du château. Au lieu de signer, le duc, rassuré, écrit sur le papier qu'on lui a laissé une sanglante épigramme contre le ministre, une *mazarinade*, comme on disait alors, et l'une des meilleures qui aient été conservées ; puis il demande à dîner. Mais, comme il se défie du cuisinier de Son Éminence, il exige absolument que le repas soit préparé et servi par le

traiteur de Bougival. Ce traiteur, c'est Martineau lui-même, qui a acheté la veille l'hôtellerie des *Trois Pigeons*, dans le but de délivrer son associé. Il arrive bientôt avec sa nièce, et personne ne les reconnaît, pas même Bandinelli. Cet agent du cardinal est si adroit, qu'ayant imaginé de mettre un geôlier spécial auprès de son prisonnier, afin de rendre son évasion plus difficile, il est tombé du premier coup sur Bourdillat, le plus vigoureux et le plus enragé des partisans de Beaufort. Vous devinez le dénouement : Beaufort, Bourdillat, Martineau, Planchet, qui se trouve là déguisé en jardinier, s'emparent de Bandinelli, l'enlèvent à son tour et l'emmènent avec eux à Paris. — Vous nous servirez d'ôtage, lui disent-ils. Mais Beaufort, qui a ses projets, se réserve d'en faire un négociateur.

Beaufort, en effet, trouve la Fronde absurde, et veut à tout prix y mettre en terme. Les autres princes révoltés vendent très-cher à la cour leur soumission ; mais Beaufort, qui est le désintéressement même, ne demande rien pour lui. Il exige seulement la restauration des franchises de la ville de Paris et la restitution du dernier impôt. Cela est facile à obtenir. Les franchises de Paris, on pourra les reprendre un peu plus tard, et l'impôt restitué sera remplacé par un autre. L'affaire s'arrange donc à la satisfaction générale, et Planchet, qui n'est plus jaloux depuis qu'il connaît le fond des choses, et qui, d'ailleurs, a rendu d'importants services au duc prisonnier, épouse la petite-fille d'Henri IV, ce qui n'est pas peu d'honneur pour un garçon épicier.

Ce troisième acte, au point de vue dramatique, est à peu près nul. Le second est traînant et lourd : il gagnerait cent pour cent à être raccourci. Le premier est beaucoup mieux. Il y a du mouvement, de la gaîté, et le terrible Bourdillat, qui fait, à coups de poing, des partisans au duc de Beaufort, s'y pose d'une façon assez réjouissante. Ce premier acte fait des promesses que le second, et surtout le troisième, ne tiennent pas. Le *decrescendo* fait souvent un excellent effet en musique ; mais l'art dramatique ne s'accommode point de ce procédé-là. La pièce de M. Brunswick pèche beaucoup moins par ce qui s'y trouve que par ce qui n'y est pas. On aurait pu tirer un bien meilleur parti de la Fronde.

Cet ouvrage n'était pas de nature à inspirer vivement un musicien. L'intérêt manque aux situations, et la passion aux personnages. Nous ne doutons pas que Mlle Marielle ne nourrisse au fond de son cœur les sentiments les plus délicats et les plus tendres; mais elle les garde pour elle. Jamais elle n'en fait confidence au public. Cette discrétion est vertueuse, mais peu musicale. Planchet exprime sa passion en vers burlesques : — *Mes yeux*, dit-il, *sont de vrais arrosoirs*. M. Adam a placé là-dessous des accords plaintifs et une mélodie lamentable. Il a voulu faire, évidemment, une parodie des grands sentiments, une *charge*, comme on dit en style d'atelier. L'intention est bonne, mais le fait ne répond pas suffisamment à l'intention. Sa *charge* est pesante, au lieu d'être plaisante. C'est un morceau manqué. L'auteur n'a pas été plus heureux au second acte, lorsque ce même Planchet, éclairé sur la filiation de Marielle et guéri de sa jalousie, déplore la mauvaise action où ses soupçons l'ont entraîné, et répète à satiété :

J'ai trahi celle que j'aime !
J'ai trahi mon bienfaiteur !

Ces remords, très-légitimes, lui inspirent une mélodie peu expressive dont la longueur et la langueur impatientent l'auditoire. C'est un des morceaux qui ont le plus grand besoin d'être raccourcis.

Le petit quatuor :

Cette nuit,
A minuit, etc.

n'est remarquable que par son mouvement et son rhythme : malheusement c'est le même mouvement et le même rhythme qu'on a déjà tant de fois applaudis dans le trio du *Pré aux Clercs* :

C'en est fait, le ciel même a reçu nos serments,

et la mélodie du quatuor nous paraît moins heureuse que celle du trio.

Planchet entre en scène en chantant des couplets gracieux, qu'il dit à merveille. Nous n'avons jamais manqué de rendre justice à Laurent, ce jeune artiste devant qui s'ouvre, à notre avis, une honorable, peut-être même une brillante carrière. Sa voix n'est pas très forte, mais il la conduit avec beaucoup d'habileté. Le timbre en est souverainement agréable. Il a une prononciation excellente, une vocalisation facile, un style élégant, une expression juste, une grâce charmante. Il conclut rarement une période mélodique sans que les applaudissements de la salle entière témoignent du talent avec lequel il *phrase*. Le Théâtre-Lyrique a fait, en la personne de ce chanteur, inconnu jusque-là, une découverte précieuse, dont il faut lui savoir gré.

Autre trouvaille du Théâtre-Lyrique : c'est Junca, qui gagne à chaque création nouvelle, qui s'enhardit et devient plus sûr de lui-même, dont le goût se forme et dont les intonations s'affermissent. A la vérité, le rôle de Bourdillat lui allait mieux qu'aucun autre rôle qu'il eût encore joué. La brutalité du personnage fait une qualité du plus grand défaut de M. Junca, qui est l'exagération de la sonorité et la violence du style. Il dit ses couplets du premier acte :

Les longs discours ne sont pas mon affaire, etc.,

avec un entrain, une verve, une vigueur incomparables et tout à fait à leur place. On peut lui conseiller de se modérer plus ou moins dans ses autres rôles ; mais il est précisément ce qu'il doit être dans celui du fort de la halle Bourdillat.

Les couplets dont nous venons de parler sont d'ailleurs parfaitement réussis ; rhythme brusque et quelque peu sauvage, intonations rudes, expression brutale, tout ce qui devait s'y trouver s'y trouve à très-forte dose. C'est un des meilleurs morceaux de la partition.

Il faut louer aussi, à peu près sans restriction, un fort joli quatuor qu'on entend au premier acte, et qu'on a voulu entendre une seconde fois. Il consiste en une phrase nette, vive, bien tournée, reproduite à la quinte, ramenée à la tonique, et très-spirituellement parodiée par une simple accélération du mouvement. Une autre phrase lui succède, plus calme, un peu trop prolongée peut-être, mais modulée du moins avec art et avec grâce. Puis le texte primitif reparaît tout à coup au moment où l'on y pense le moins, et surprend l'auditeur de la façon la plus piquante. Ce morceau méritait de tout point le succès qu'il a obtenu. Nous regrettons de ne pouvoir en citer beaucoup d'autres de même espèce et de même valeur. M. Adolphe Adam a tant composé depuis une année, il a si souvent jeté à pleines mains ses inspirations et ses idées, qu'il n'y a rien d'étonnant à ce que dans le nombre tout ne soit pas absolument de première qualité.

Chollet, qui remplit le rôle du roi des halles, joue avec intelligence et chante avec esprit. On ne saurait lutter contre la nature avec plus d'adresse et quelquefois avec plus d'audace. Mais pourquoi lutter contre la nature ? Nous vivons dans un siècle raisonneur et calculateur qui préfère les douceurs de la paix aux lauriers de la victoire. Les lauriers d'un ténor se transforment au Théâtre-Lyrique en roses, œillets, jacinthes et primevères. On a jeté à Chollet plus de bouquets qu'à une jolie femme. Il a eu les fleurs ; mais Laurent a eu les fruits, nous voulons dire les applaudissements.

G. HÉQUET.

SOCIÉTÉ DES CONCERTS.

(4e article) (1).

La Société des concerts a persisté dans ses bonnes résolutions. Malgré l'insuccès de *la Première nuit de Walpurgis*, elle ne s'est pas tenue pour battue; elle a pensé que le public, revenu de sa surprise, accueillerait plus favorablement à une seconde audition cette œuvre dont la forme s'écarte si hardiment des usages habituels. La Société ne s'est pas trompée, non que le succès ait été bien franc ; mais enfin, l'auditoire, s'il n'a pas tout compris, a du moins écouté : condition in-

(1) Voir les nos 13, 14 et 15.

dispensable pour comprendre plus tard lorsque plusieurs auditions se seront succédé. Quelques morceaux ont fait cependant grand plaisir : l'ouverture, le chœur en sourdines des gardes, la scène de sabbat. L'œuvre tout entière m'a paru plus claire, plus lucide, d'un abord plus facile que je ne l'avais supposé. Telle est la fâcheuse condition de ces œuvres, oratorios ou cantates, dont le sujet se déroule sans repos, sans interruption, que l'oreille est surtout préoccupée à une première audition de saisir les points de jonction des divers épisodes ; or, comme la plupart ils sont de très-près et très-étroitement articulés, un instant d'inattention suffit pour vous faire perdre la trace, quand même le programme est sous vos yeux. La première fois, l'on avait pris la petite marche des guerriers pour la scène du sabbat. A la séance de dimanche dernier il régnait bien un peu d'incertitude dans l'esprit du public, mais du moins les grandes divisions du programme avaient été comprises. L'appréciation de la musique viendra plus tard. Quant à l'exécution, elle a été généralement meilleure et plus précise. Que ne puis-je en louer également la séve et l'énergie! Comment m'exprimerai-je pour bien me faire comprendre de mes lecteurs? Je compare l'exécution de la Société telle qu'elle était il y a quelques années, à un de ces admirables tableaux de l'école vénitienne, où les teintes les plus douces et les plus chaudes s'unissent dans l'ensemble le plus suave et le plus harmonieux. Est-ce à dire que les tons aient changé, que les couleurs soient devenues criardes? Point du tout. Mais aujourd'hui il semble qu'un léger rideau de gaze ait été tiré sur le tableau, rideau qui en amortit, en assourdit l'éclat, et par conséquent anéantit ou du moins diminue l'effet qu'il est appelé à produire. Pour rappeler à elle son ancienne gloire, il suffirait que la Société et son chef principalement voulussent bien consentir à soulever le rideau, c'est-à-dire, sans métaphore (tout en conservant la correction qu'elle ne peut pas perdre avec les artistes si distingués qu'elle compte dans son sein), consentir à se souvenir de l'ardeur et de la foi des anciens jours.

Les soli étaient chantés par Bussine, Boulo et Mlle Borghèse. Bussine était plus sûr de sa voix que la première fois ; Boulo n'avait qu'une tâche insignifiante, dont il s'est acquitté en bon musicien ; quant à la voix de Mlle Borghèse, c'est l'un de ces beaux et purs contraltos dont les notes semblent entrelacées comme des perles sombres sur une trame de velours. L'on aime peu, en général, ce genre de voix, et je suis persuadé que c'est la maladresse ou le parti pris des compositeurs qui en est la cause. Écrire pour un contralto comme l'on écrit pour un soprano, surcharger de milliers de notes, de roulades sans fin un rôle (et l'on voit que je m'adresse aux plus célèbres), tels que ceux de Tancrède ou d'Arsace, c'est méconnaître les premières règles du bon sens qui enseignent qu'à mesure qu'une voix gagne en rondeur et en gravité, elle perd en facilité et en éclat. Mais fermons cette parenthèse.

L'andante d'un quatuor de Haydn a mis en relief les qualités admirables de notre école de violon. Ces qualités, nous ne les contestons pas ; personne, grand Dieu, ne les conteste ; la Société doit le savoir aussi bien que nous. Elle n'a pas besoin de faire ses preuves. C'est pourquoi la supériorité des violonistes du Conservatoire sur tous les violonistes de Paris, et celle des violonistes de Paris sur tous ceux de l'Europe, une fois admises, nous dispenserions volontiers le Conservatoire de ces tours de force véritablement puérils, tels que quatuors et septuors de Haydn et de Beethoven, exécutés par la masse entière des instruments à cordes. Tout le monde sait, d'ailleurs (je parle des artistes), qu'il est incomparablement plus difficile de jouer à *quatre* un morceau de musique de chambre que de l'interpréter à cinquante ou soixante. Que la Société, donc, se décidant à laisser en repos les hymnes de Haydn pour tous les instruments à cordes, qui ne sont pas des hymnes, qui ne sont pas de Haydn, et qui sont écrits pour quatre instruments seulement, applique les qualités prodigieuses de ses violons à la pure et exacte interprétation des textes des maîtres, nous lui en serons profondément reconnaissant. Que surtout elle n'ajoute pas de sa grâce des contre-basses dans le finale du charmant quatuor de Haydn (œuvre 38). Je professe la plus parfaite estime pour le talent des contre-bassistes de la Société; mais enfin le talent ne peut faire que la contre-basse soit un instrument tout à fait sociable. Au milieu du vif, du charmant badinage des violons et des altos, l'apparition des contre-basses ne peut se comparer qu'à l'entrée, dans un élégant salon, d'un rustre qui viendrait sans façon se mêler à la danse la plus animée, et qui, sous ses lourdes semelles, déchirerait les fleurs des tapis et écraserait les pieds des danseuses.

Il n'y a que des louanges à donner à l'exécution de la symphonie en *ut* majeur. La Société voulant « laisser reposer la Symphonie pastorale » (nous ne savons la cause de ce repos infligé à cette symphonie d'une constitution, certes, tout aussi robuste que les autres), a produit deux fois la symphonie en *ut* majeur sur les programmes. On pouvait faire un meilleur choix quant au mérite de l'œuvre, mais non quant au mérite de l'exécution. L'andante a été dit, ainsi que le scherzo, avec une exquise délicatesse par l'orchestre tout entier. Ces deux morceaux ont été bissés avec plus d'obstination que d'unanimité. Le goût du public a quelquefois des caprices bien singuliers : il passera à côté des plus belles choses pour s'attacher aux détails les plus mesquins, les plus puérils. Au Conservatoire, l'on écoute avec assez de calme le commencement du trio (page 28), où les broderies des violons, flottant au-dessus de la suave harmonie des flûtes, des basses, des clarinettes, produisent un délicieux effet; et un frisson de plaisir court dans tout l'auditoire lorsque se présente la rentrée du scherzo (page 30). Elle ne se compose cependant que d'une petite gamme en *ut* descendante, vers le milieu de laquelle se trouve indiquée, on ne sait par qui, une nuance de *crescendo* et de *decrescendo* d'un goût très équivoque. Certes, Beethoven ne serait pas descendu à ce degré de puérilité. Eh bien, qu'on examine attentivement l'auditoire, et l'on découvrira que la plus grande part de l'effet revient à cette petite nuance, dont l'auteur a plus fait pour le succès du scherzo que Beethoven lui même. Un effet de cette nature se remarque dans la symphonie avec chœur (page 69), où le hautbois, par l'exagération de la nuance et le brisement de la mesure, produit une sensation de plaisir qui assure l'effet du morceau.

Il n'y aurait également que des éloges à donner à l'exécution du chœur des Génies d'*Obéron* si le mouvement n'en avait été pris trop lentement. *Andante quasi allegretto*, cela ne sera jamais *adagio*. Et puis, Obéron couché sur son lit de fleurs ne doit avoir que des rêves gracieux, et non des visions sombres et pesantes. La poésie du morceau a souffert de cette lenteur de mouvement. Je demanderai aussi, pendant que je suis en veine d'observations, pourquoi on ne se sert pas de l'excellente traduction d'*Obéron* de M. Bourges. Cette traduction, notamment dans ce morceau, a un charme infini, par l'heureux choix des syllabes les plus claires, les plus harmonieuses, les mieux en rapport par leur sonorité suave, avec le caractère féerique de cette scène ravissante. Si la Société ignore l'existence de cette traduction, je me fais un plaisir de la lui révéler.

La séance s'est terminée par l'exécution du chœur *Chantons victoire* de *Judas Machabée* de Haendel. Il y a deux manière ou plutôt il ne devrait y en avoir qu'une, d'interpréter les œuvres des anciens maîtres. La première consiste à conserver soigneusement les textes, en remplaçant seulement les instruments hors d'usage par des instruments nouveaux. La seconde consiste, quand on veut bien laisser intacte la pensée, à habiller ces textes à la moderne. Mais au moins, lorsqu'on prend ce dernier parti, devrait-on en prévenir le public, qui se fait du génie des maîtres l'opinion la plus erronée. L'orchestre de Haendel était composé ainsi : deux flûtes traversières, deux cors, deux hautbois, alto, basses et contre-basse. Il y a loin de là au puissant orchestre de la Société. Quant à l'ordre des strophes, il est bouleversé également. Dans quatre éditions de ce morceau que j'ai sous les yeux, je découvre les altérations les plus graves, particulièrement dans une traduction italienne, où le chant même est tellement modifié qu'il perd son caractère d'ancienneté et qu'il semble devancer d'un siècle l'époque où il fut écrit. Ne consentira-t-on pas à exécuter dans son intégrité primitive

ce beau chœur tel que Haendel l'a conçu ? Peut-être dans cette audition trouverait-on quelques enseignements utiles. Ainsi, par exemple on connaît l'habileté de ce maître pour enlacer un grand nombre de parties dans un ensemble harmonique ; eh bien, l'on s'apercevrait de l'extrême difficulté qu'il éprouve lorsque les parties ont un caractère mélodique très-prononcé. Les deux parties de cor du début (page 160, édition anglaise), notamment dans la seconde partie, sont écrites avec la maladresse la plus évidente. Qu'on veuille bien porter son attention sur la dernière note de la seconde mesure aux deux parties, sur le groupe de quatre notes dans le deuxième cor, à la fin de la cinquième mesure, et enfin sur la chute finale de la mélodie à la septième mesure, l'on trouvera la preuve de ce que j'avance. Une semblable exécution de ce chœur affaiblirait sans doute l'effet en le privant de beaucoup de richesses qui lui ont été successivement ajoutées, mais elle aurait un véritable intérêt historique et ferait apprécier tout l'étendue de terrain que l'art a conquis depuis Haendel.

En disant adieu pour cette année au Conservatoire, j'ajouterai que toutes mes observations, même sévères, n'ont pour but que son intérêt et sa gloire. Elles ne sont que l'écho de beaucoup d'opinions en tout semblables à la mienne, mais qui n'ont pas le courage de se montrer en toute franchise et en toute vérité.

LÉON KREUTZER.

AUDITIONS MUSICALES.

Arthur Napoléon.

En voyant surgir de tous les coins de l'Europe musicale tant de charmantes pianistes, et en les entendant proclamer reines de nos concerts, on peut dire que la loi salique n'existe plus en France, et qu'en fait d'art musical surtout, le pouvoir tombe en quenouille. On peut même reproclamer cet axiome, cette figure employée si souvent, qu'il n'y a plus d'enfant. Quel est l'auditeur qui n'a pas été persuadé de cela en assistant au concert donné mercredi dernier, dans la salle Herz, par le jeune Portugais Arthur Napoléon, âgé de huit ans et demi, pianiste, membre honoraire des sociétés philharmoniques de Lisbonne et d'Oporto? L'étonnement et la bienveillance se peignaient sur toutes les physionomies des auditeurs à l'apparition et à l'audition de ce petit prodige musical. Nous savons bien tout ce qu'on peut dire des enfants précoces, extraordinaires, exceptionnels, phénomènes trompant presque toujours les prévisions de riche avenir dont se bercent leurs parents qui les exploitent au détriment de leur santé. Mais celui-ci fait exception ; il a pris son art au sérieux, et le pratique en riant, en se jouant : il est musicien comme il aurait été peintre, poëte, orateur. Il s'est même montré en cette dernière qualité dans le courant de son concert. Un de ses chanteurs ayant fait défaut, le bénéficiaire de huit ans et demi est venu dire lui-même en bon français mêlé d'un peu de portugais, que M. Belletti, du Théâtre-Italien, se trouvant indisposé, M. Gardoni allait le suppléer. A cette annonce, faite avec une aisance enfantine, il a joint l'éloquence de ses doigts en disant la fantaisie de Thalberg sur la *Straniera*, l'andante sur la *Lucie*, les variations sur la *Violette* de Herz, et *les Souvenirs du comte Ory*, charmant duo de M. et Mme Massart, pour piano et violon, qu'il a dit avec autant de verve et d'ensemble qu'un pianiste émérite avec le jeune Lotto, violoniste de onze ans. Gardoni nous est revenu avec sa voix toujours fraîche et pure, et avec une excellente méthode. M. Guglielmi a fort bien chanté aussi. Mlle Lucas, qui est également une excellente cantatrice de concert, a dit d'un bon style de chant différentes bagatelles musicales auxquelles elle donnerait plus de prix en prononçant les paroles un peu plus distinctement.

Au lieu de bouquets, les dames, cette fois, ont jeté, ont donné de la main à la main au petit bénéficiaire, des bracelets, des bijoux, un coffret contenant des petites pièces blanches et même jaunes, dit-on. Consulté sur ce qu'il pense de son camarade en célébrité, Arthur Napoléon, ce Pic de la Mirandole des pianistes, comme le célèbre Boucher prétendait être tout à la fois l'Alexandre et le Socrate des violonistes, a répondu, à ce qu'on assure, à quelqu'un qui lui demandait ce qu'il pensait de son co-concertant : — « Certainement Lotto ne manque pas de talent, mais je trouve qu'il est déjà un peu vieux. » Par le progrès indéfini qui court, il est certain que le virtuose de huit ans et demi nous semble assez fondé à dire qu'un artiste de onze ans commence à vieillarder. Que doit penser de ces messieurs, la pianiste de six ans du département de l'Hérault, fille de M. le docteur Galtier, à Montpellier? Que ces prétendus virtuoses ne sont, sans doute, que deux radoteurs, surtout en comparaison de l'enfant de trois mois, dont Gavarni a donné le portrait dans la *Gazette musicale* il y a quelques années, où l'on peut voir encore ce prodige musical, tenu au piano par sa nourrice qui lui tourne les pages.

M. Amédée Dubois.

M. Amédée Dubois est un violoniste belge qui chante on ne peut mieux sur son instrument. Les bravos et les rappels, de rigueur maintenant dans tous les concerts, lui ont été prodigués dans celui qu'il a donné la semaine dernière, malgré les excentricités paganiniennes auxquelles il s'est livré. Nous ne louerons pas M. Dubois sur ce talent de prestidigitateur dans l'art de jouer du violon, auquel la plupart des violonistes se croient obligés de payer tribut. Nous nous bornerons à le féliciter de posséder au plus haut degré le don d'émouvoir et d'attacher par une manière de dire la mélodie vraie, expressive et pleine de charme dans ses *Souvenirs d'Auvergne* et surtout dans son *Élégie pastorale*.

On a justement applaudi dans la même soirée l'air d'*Œdipe à Colone*, de Sacchini, dit par M. Homère Goossens, suffisamment autorisé par son prénom à s'écrier : Je chante! Cet artiste a peint la douleur d'Œdipe avec un profond sentiment musical, auquel se joignait une véritable science de l'art du chant, qu'il professe avec succès au Conservatoire de Bruxelles.

Sivori.

Après M. Dubois, violoniste au son fin, au style correct, malgré ses hardiesses, voici revenir le violoniste né, coloré, ardent et chaud comme le soleil de son pays, Sivori, le chanteur enchanteur sur son violon qui n'est ni un Guarnérius, ni un Stradivarius, ni même un extraordinarius ; mais simplement un violon français, sorti des mains de Vuillaume. Pour son dernier concert il nous a fait ses adieux en bon musicien et en exécutant prestigieux. Il nous a dit le délicieux concerto de violon par Mendelssohn ; le prélude de Bach, arrangé pour violon, piano et orgue; sa fantaisie sur le finale de la *Lucia*, et, enfin, la *Prière de Moïse*, de Paganini, sur la quatrième corde. Cette préface de concert par l'œuvre de Mendelssohn que le bénéficiaire est venu nous jouer sans façon, avec un simple accompagnement de piano, a été dite par lui avec la facilité, le *brio*, la fougue, qui le caractérisent : il s'y est montré l'homme de toutes les écoles en même temps que de la sienne, s'il en fait une, si l'on peut l'imiter, le suivre dans son jeu de fantaisiste, dans ses traits capricieux et spirituels comme ceux du correspondant de Marforio.

En artiste calculateur, mais souvent inspiré aussi, M. Ehrlich, le pianiste allemand, nous a fait entendre dans ce concert caprices sur *la Fille du régiment*, barcarolle, ballade et polka ; mais tout cela, sous une apparence et des titres légers, artistement exécuté comme cela est consciencieusement écrit.

Société des Jeunes-Artistes.

Le programme du cinquième concert donné par cette association vivace a subi le bouleversement de tout programme de concert ou de toute autre chose qu'on se propose ici-bas. Un air de *Semiramis*, que devait chanter Mme la comtesse de Montréal — prononcez Annette Lebrun, — n'a pas été dit, non plus qu'un monologue lyrique, *le Sommeil*

de Pénélope, qui avait éveillé la curiosité des auditeurs, et n'a pu être exécuté par suite de l'absence de la même cantatrice; mais l'ouverture d'*Oberon*, mais la *Symphonie pastorale*, ont été dites par le jeune orchestre avec ensemble, chaleur et une vigueur... peut-être un peu trop continuellement vigoureuse. Les nuances président à tout dans la vie, dans le commerce social comme dans l'exécution d'une œuvre musicale dont elles doublent le prix.

MM. Marmontel et Massart.

Ces deux habiles et patients professeurs de piano et de violon au Conservatoire font ouïr en leurs domiciles artistiques de jolie et bonne musique. Ces auditions sont aimées, courues par les artistes et les gens du monde. En prêtre de l'art qui officie peu par lui-même, M. Marmontel ouvre son temple à toutes les jeunes prêtresses, déesses du piano que le Nord nous a prêtées pour le temps de cette saison musicale. Mlle Graever s'y est fait entendre cette semaine, et l'on a applaudi son jeu ferme, net et brillant. M. Massart n'a pas besoin d'inviter des pianistes du beau sexe à venir embellir ses soirées musicales · la maîtresse de la maison, soit qu'elle dise le duo sur *le Comte Ory*, qu'elle a composé en collaboration de M. Massart, soit qu'elle joue avec un effet orchestral l'ouverture de *Guillaume Tell* arrangée par Liszt et quelque peu dérangée par le sieur Haberbier, elle plaît et se fait applaudir par tout ce qu'il y a d'amateurs d'un jeu expressif et chaleureux sur le piano.

Concerts de Mlles Wilhelmine Clauss et Juliette Dillon.

L'une est une pianiste au jeu fin, soigné, à l'intonation limpide et consciencieuse, et ne compose pas, du moins, pour le public; l'autre pense, écrit, rêve sur l'orgue, écrit pour le piano, improvise sur ces deux instruments, et, sans trop de science, jette une foule de pensées romantiques qu'elle régularise autant que faire se peut, et résume avec autant de logique, à peu près, qu'Hoffmann le fantastique en a mis dans ses contes, dont elle a traduit en musique les pensées poétiques. On a pu se convaincre de tout cela dans la séance d'improvisation musicale qu'a donnée vendredi dernier Mlle Juliette Dillon dans le palais Bonne-Nouvelle, devant un auditoire nombreux, avide d'impressions et de nouveau, n'en fût-il plus au monde.

Le concert d'adieu de Mlle Wilhelmine Clauss avait attiré aussi une nombreuse et brillante société. La séance s'est ouverte d'une manière intéressante par un quintette pour piano, deux violons, alto et violoncelle, par Schumann, qui, d'abord littérateur, écrivain et critique, s'est fait compositeur et compositeur remarquable.

L'espace nous manque pour analyser cette œuvre fort bien exécutée par Mlle Clauss, MM. Sivori, Ries, Witting et Tolbecque; mais nous reviendrons sur cet ouvrage, dont le succès a tout d'abord été franc et décidé. La bénéficiaire a joué ensuite des morceaux : de Beethoven, la sonate en *ut* dièse mineur; de Thalberg, l'étude en *la* mineur; de Liszt, *les Patineurs*; de Stephen Heller, *le Feuillet d'album*, avec ce style, ce jeu qui s'assimile à la manière, au caractère de chaque auteur.

CONCERT DE VIEUXTEMPS ET SERVAIS.

Tout en reconnaissant et en appréciant les mérites divers des artistes dont nous venons d'analyser les faits et gestes au courant de la plume, nous terminerons par cet axiome : Aux derniers les bons, comme on dit vulgairement.

Les noms magiques des deux bénéficiaires avaient attiré des auditeurs de toutes les classes, parmi lesquels ne manquait pas l'élément belge, car Servais et Vieuxtemps sont nés en Belgique. Parmi les noms célèbres et attrayants qu'offrait le programme de ce concert, on y voyait figurer la Sanchioli, cantatrice expérimentée d'Italie, qui a fait défaut. Tamburini, qu'on n'avait pas entendu depuis longtemps dans Paris, est venu avec son gendre Gardoni. L'un a fait applaudir sa vieille expérience de l'art du chant, et l'autre sa fraîche voix qu'il sait fort bien conduire aussi; mais tous les désirs d'audition, toute l'impatience, étaient pour le duo sur *les Huguenots*, exécuté par Vieuxtemps et Servais, et qu'on n'avait jamais entendu à Paris. Mlle Kastner a cependant fait prendre agréablement patience au public, en le faisant glisser sur le *railway* des *Patineurs*, chemin de roses et de mélodie entraînante sur lequel on aime à la suivre de l'ouïe et de l'œil.

La fantaisie militaire et celle sur *Lestocq*, par Servais, sont délicieuses d'entrain et d'effets nouveaux. Vieuxtemps a dit comme à l'ordinaire sa fantaisie sur *Ernani* et surtout sa *Rêverie-adagio*. On distingue dans la péroraison de ce solo si suave de mélodie vague et berceuse, une cadence en doubles octaves d'un effet tout-à-fait neuf qui étonnera et déroutera plus d'un violoniste de premier ordre. Plusieurs l'ont étudié déjà sans doute, ont essayé de faire ce trille diabolique;

> Mais pour y parvenir, pour bien l'exécuter,
> En est-il jusqu'à trois que l'on pourrait citer?

Nous avons suivi l'habile violoniste dans la saison musicale qui vient de s'écouler et qui paraît ne pas vouloir finir; il nous est revenu de ses excursions départementales avec Servais, qui a été le lion de cette soirée. Pour un très-petit nombre d'auditeurs rétrospectifs qui ne jurent que par l'art et la *tenue* classique d'un virtuose, la mimique de Servais, son expansion, le mouvement de ses sourcils, des muscles de sa face, ses gestes impérieux sont une superfétation musicale, inutile, fâcheuse; ils vous citent à tout propos Baillot et Thalberg pour le phlegme, la noble raideur; ces braves gens ne comprennent pas les différences de chaque individualité; ils veulent que le virtuose qui sent vivement soit comme le gladiateur antique, et que sous le poids de ses émotions il soit calme et serein. Les deux éminents artistes se sont manifestés dans leurs natures différentes, et le public les a applaudis avec enthousiasme dans leur éloquent dialogue, dans leur drame instrumental sur *les Huguenots*; et cette manifestation musicale a été l'une des plus curieuses de la saison.

HENRI BLANCHARD.

NÉCROLOGIE.

LOUIS-EMMANUEL JADIN.

Le doyen des compositeurs et des professeurs français vient de mourir dans sa quatre-vingt-sixième année. Louis-Emmanuel Jadin, né à Versailles le 21 septembre 1788, était fils, neveu et frère d'artistes. Son père, professeur de violon, lui donna les premières leçons de cet instrument; son frère puîné, Hyacinthe Jadin, lui enseigna le piano, lorsqu'il eut quitté la maîtrise de la chapelle royale. Le théâtre de *Monsieur* ayant été créé, Louis Jadin y obtint la place de second claveciniste, puis celle de premier en 1791, et la conserva jusqu'au départ des chanteurs italiens, c'est-à-dire jusqu'en 1792. A cette époque, il entra dans la musique de la garde nationale de Paris et composa beaucoup de morceaux d'harmonie militaire pour ce corps, et un grand nombre d'airs patriotiques pour les fêtes nationales.

Devenu professeur au Conservatoire en 1802, il joignit à cette place, en 1806, celle de chef d'orchestre du théâtre Molière. Après la Restauration, il fut nommé gouverneur des pages de la musique du roi, et en exerça les fonctions jusqu'en 1829. Lorsque le Conservatoire eut cessé d'exister, et qu'on l'eut remplacé par l'*École royale de chant et de déclamation*, Jadin ne fut pas compris dans le nombre des professeurs de cette école à cause de sa position de gouverneur des pages. En 1824, il fut décoré de l'ordre de la Légion d'honneur.

Louis Jadin jouait bien de plusieurs instruments, particulièrement du violon et du piano. Dans sa jeunesse, il était considéré comme l'un des meilleurs accompagnateurs de Paris. Comme compositeur, il s'est fait remarquer surtout par sa fécondité, quoiqu'il ne fût pas dépourvu de mérite dans l'art d'écrire. La simple liste de ses ouvrages lyriques, composés pour tous les théâtres, et de ses œuvres instrumentales dé-

passerait les limites obligées de cette notice. L'une des dernières partitions sorties de sa plume était celle de *Fanfan et Colas*, donnée au au Théâtre-Feydeau en 1822. Prévoyant sa fin prochaine, il avait écrit un *Libera* à trois voix d'hommes, dont l'exécution a été dirigée par M. Elwart, dans l'église de Notre-Dame-de-Lorette, le 13 avril, à l'*offertoire* de sa messe mortuaire. Ce morceau, empreint d'un sentiment très-religieux, a été parfaitement interprété par MM. les pensionnaires du Conservatoire impérial de musique. Son exécution a été suivie de celle du beau *Pie Jesu*, de M. Auguste Panseron. Le deuil était conduit par MM. Godefroid Jadin, peintre dont le talent est populaire, par le second fils du défunt, et par M. Nargeot, son gendre, membre de la chapelle de l'Empereur. Une foule nombreuse a accompagné Louis Jadin jusqu'au cimetière du Nord. Aucun discours n'a été prononcé sur sa tombe, mais des pleurs coulaient de tous les yeux.

ÉPHÉMÉRIDES MUSICALES.

17 avril 1741. Naissance du célèbre compositeur Jean-Amédée NAUMANN, à Blasewitz, en Saxe.

18 — 1841. TERESA MILANOLLO (âgée alors de moins de 12 ans), exécute avec grand succès la polonaise d'Habeneck, dans une séance de la Société des concerts du Conservatoire. Cette célèbre violoniste est née à Savigliano (Piémont), en 1829.

19 — 1774. Première représentation d'*Iphigénie en Aulide*, de Gluck, à l'Opéra de Paris.

20 — 1707. Mort de Jean-Christophe DENNER, inventeur de la clarinette, à Nuremberg.

21 — 1821. Mort du compositeur André ELER. Il était né en Alsace, vers 1764.

22 — 1757. Naissance d'Alexandre ROLLA, à Paris. Ce célèbre virtuose sur le violon et surtout sur l'alto, mourut à Milan, en 1837.

23 — 1776. Première représentation à Paris de l'*Alceste*, de Gluck.

THÉODORE PARMENTIER.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Académie impériale de musique, pour la rentrée de Fanny Cerrito, reprise d'*Orfa*, précédée de *Lucie de Lammermoor*.

*** La représentation du *Prophète*, donnée lundi dernier, a été fort belle. Roger et Mme Tedesco, dans les rôles de Jean et de Fidès, ont lutté de talent et charmé l'auditoire. Les autres artistes ont aussi mérité les bravos.

*** Le *Freischütz* et *Giselle* composaient le spectacle de mercredi. Dans le chef-d'œuvre de Weber, Chapuis remplissait pour la première fois le rôle de Max, et sa belle voix en a bien fait valoir certaines parties ; mais quelques répétitions de plus auraient été nécessaires à l'artiste, ainsi qu'à l'ensemble de l'exécution.

*** *Le Juif errant*, vivement désiré, a reparu vendredi dans toute sa splendeur première ; Roger, Massol, Mmes Tedesco et La Grua, chantaient les rôles créés par eux, et Merly continuait de remplacer Obin dans celui de l'empereur. L'effet général a été magnifique et la recette s'est élevée très-haut. LL. MM. l'empereur et l'impératrice honoraient de leur présence cette brillante représentation.

*** La première représentation de *la Fronde* n'est pas encore fixée, mais elle ne saurait tarder.

*** Gueymard obtient à Lyon le plus grand succès. Il a déjà chanté *Robert-le-Diable*, *les Huguenots* et *Guillaume Tell*. Il doit donner huit représentations et sera de retour à Paris vers la fin du mois.

*** Une indisposition de Mlle Caroline Duprez et le congé de Battaille interrompent les représentations de *Marco Spada*, qui commence avec succès son tour de France.

*** Heureusement nous pouvons annoncer que Mlle Duprez est en pleine convalescence, et pourra reprendre son service dans une dizaine de jours ; l'opéra en deux actes, de son père, sera joué immédiatement après. Mlle Duprez aura dans cet ouvrage à côté d'elle, la charmante Mme Meyer-Meillet ; les autres rôles seront joués par Jourdan, Ricquier et Sainte-Foy.

*** Le nouvel ouvrage en trois actes, dont M. Halévy écrit la musique, est en pleine répétition. La première représentation en est annoncée pour le commencement du mois prochain.

*** C'est Mlle Lefbvre qui a succédé à Mme Ugalde dans *le Toréador*. Le rôle de Coraline a été pour elle l'occasion d'un triomphe éclatant. Battaille et Mocker sont toujours excellents dans les deux autres rôles de cette amusante bouffonnerie, relevée par une délicieuse partition.

*** Battaille nous a fait ses adieux jeudi dernier dans *le Songe d'une nuit d'été*. Il a joué le rôle de Falstaff avec son talent ordinaire. Mlle Lefèbvre remplissait le rôle d'Elisabeth bien différent de celui de Coraline, et ne s'y distinguait pas moins.

*** On a reçu dernièrement à l'Opéra-Comique un acte ayant pour titre *le Chapeau du Roi*. Les paroles sont de M. Edouard Fournier, la musique de M. H. Caspers.

*** Au Théâtre-Italien, *Lucia di Lammermoor* a pris la place de *Linda*. C'est une œuvre de toute autre valeur et d'un tout autre effet. Mme de la Grange chantait le rôle charmant de Lucie, dans lequel son talent de vocalisatrice ne pouvait se déployer aussi librement que dans *le Barbier*. Mais elle s'y est montrée sous un autre aspect, celui d'actrice sérieuse et pathétique. Elle a supérieurement rendu la scène de folie, et, sans trop se livrer, elle a trouvé moyen de donner un ou deux échantillons de l'étendue extraordinaire, de la prodigieuse agilité de sa voix. Des bravos unanimes et redoublés l'ont accueillie à plusieurs reprises. Bettini a fort bien chanté le rôle d'Edgar et Belletti celui d'Asthon. L'un et l'autre ont été rappelés après le duo du troisième acte. Florenza, qui possède une fort belle voix de basse, s'est aussi distingué dans le rôle de Raimondo. En général, la manière dont l'ouvrage est monté, rappelle les meilleurs temps de notre scène italienne.

*** Une promotion à laquelle applaudiront tous les amis de l'art musical et les admirateurs d'un grand génie, c'est celle dont l'illustre compositeur, G. Rossini, vient d'être l'objet. Par décret du 12 de ce mois, l'auteur du *Barbier*, de *Moïse* et de *Guillaume Tell* a été élevé au grade de commandeur dans l'ordre impérial de la Légion-d'Honneur.

*** Par décret du même jour, M. Ponsard, l'auteur de *Lucrèce* et de *l'Honneur et l'Argent*, a été élevé au grade d'officier.

*** Un arrêt de la Cour impériale, en date du 11 de ce mois, ayant reconnu le droit de propriété des compositeurs et éditeurs de musique, tant pour le passé que pour l'avenir, la Commission des auteurs dramatiques a écrit une circulaire pour engager MM. les auteurs : 1° à s'abstenir désormais d'employer dans leurs ouvrages nouveaux aucun air qui ne serait pas notoirement tombé dans le domaine public ; 2° à remplacer ou à supprimer immédiatement dans leurs ouvrages au répertoire ou ceux qui pourraient être repris, les airs appartenant à des compositeurs qui n'auraient pas donné leur consentement formel et par écrit. En même temps la Commission annonce qu'un recueil d'airs et de timbres est à l'impression et que la première livraison de ce recueil sera bientôt publiée. Elle termine en donnant la liste des compositeurs qui autorisent l'emploi de leurs airs : Ce sont MM. Auber, Halévy, Ambroise Thomas, Ad. Adam, Albert Grisar, Batton, Boulanger, Amédée de Beauplan, Georges Bousquet, Victor Massé, Reber, Boïeldieu père et fils, Limnander, Pilati, Cadaux, Gautier, Doche père et fils, Girard, chef d'orchestre de l'Opéra, J. Offenbach, id. du Théâtre-Français, Couder, id. du Gymnase, Nargeot, id. des Variétés, Hervé, id. du Palais-Royal, de Groot, id. de la Porte-Saint-Martin, Oray, id. des Folies-Dramatiques, Kriesel, id. des Délassements.

*** Tamburini, le célèbre chanteur, dont le souvenir est encore si présent, a fait sa rentrée, lundi dernier, devant le public parisien, dans le concert donné par Giulio Alary au Théâtre-Italien. L'excellent artiste nous est revenu avec tous ses avantages ; sa voix est toujours la même, et sa méthode a plutôt gagné que perdu. Dans le duo de Cimarosa, *Se fiato in corpo avete*, avec Napoleone Rossi, il a eu les honneurs de la soirée.

*** La proverbiale irritabilité des poëtes a-t-elle donc gagné les chanteurs ? On serait tenté de le croire en lisant le dernier numéro de la *Revue et Gazette des Théâtres*, et en y voyant qu'un ténor, nommé Bauche, qui a passé par l'Opéra-Comique et le Grand-Opéra, accuse l'honorable directeur de ce journal de l'avoir diffamé, parce que, d'accord avec tous ses confrères, il s'est permis envers le susdit ténor la plus bénigne des critiques. M. Bauche ne veut pas qu'on lui préfère un de ses concurrents, et il en appelle à la justice. M. Bauche en sera pour ses frais. Parce qu'on se permet quelquefois de chanter faux, on n'est pas dispensé de raisonner juste.

*** Nous avons eu occasion d'entendre dernièrement, à la chapelle de l'Empereur, un ténor qui nous a paru le digne émule d'Alexis Dupond dans le chant religieux : c'est M. Kœnig, ex-soliste de la Madeleine, où il laisse des regrets bien mérités, et depuis plusieurs années, sujet distingué de l'Académie impériale de musique.

*** Aujourd'hui dimanche, sixième et dernière séance de musique de chambre donnée par MM. Alard et Franchomme dans la salle Sax, à 2 heures. En voici le programme : 66e quatuor de Haydn ; trio en *ré* (op. 70) de Beethoven ; *Andante scherzando*, de Mendelssohn ; sonate de Beethoven, dédiée à Kreutzer, exécutée par Alkau et Allard, et quintette en *la*, de Mozart.

*** La fête de bienfaisance qui sera donnée, aujourd'hui dimanche 17 avril, au Jardin-d'Hiver, sera extrêmement brillante, le programme en est des plus attrayants. Il ne reste plus qu'un petit nombre de billets au bureau de la loterie des Lettres et des arts, et chez les agents trésoriers.

*** Gordigiani vient d'arriver à Paris. Nous espérons qu'avant son départ pour Londres il nous fera entendre quelques unes de ses nouvelles mélodies.

*** C'est demain lundi, à 8 heures du soir, qu'aura lieu le concert des

pianistes organisé par M. Henri Herz. L'*Hexaméron*, joué par six pianistes, fera de cette soirée une des plus curieuses.

*** Aujourd'hui dimanche, à 8 heures du soir, aura lieu dans la salle Herzle concert de M. Magnus, pianiste compositeur de beaucoup de mérite. Il fera entendre plusieurs compositions nouvelles.

*** Le concert du célèbre violoncelliste Jacques Offenbach est fixé au mardi 26 de ce mois, dans la salle Herz, à une heure. Le programme de cette matinée artistique sort tout à fait de la ligne ordinaire. On annonce la représentation d'un opéra comique intitulé *le Trésor à Mathurin*, qui aura pour interprètes M. Sainte-Foy, Mmes Lemercier et Meyer, de l'Opéra-Comique; et Mlle Thérie, de la Comédie-Française. En outre, les noms de Morelli et de Mme Laborde, de l'Opéra, et celui de Levassor, figurent dans le programme de cette magnifique matinée. Jacques Offenbach exécutera plusieurs morceaux inédits de sa composition.

*** Mlle Joséphine Martin, qui a su mériter la double réputation de compositeur et de virtuose premier ordre, annonce son concert annuel pour jeudi soir, 21 avril, dans la salle Pleyel. On y entendra MM. Tamburini, Geraldy, Alexis Dupond; Mme Laborde, Félix Godefroid et la charmante bénéficiaire, qui exécutera *la Kermesse*, *l'Aurore*, et une Mazurka pastorale de sa composition, une *Polonaise* de Wolff, et *les Fleurs et nuits d'Espagne* de Félix Godefroid.

*** Le grand festival annoncé par le Jardin d'Hiver, aura lieu le dimanche 24 de ce mois, à 2 heures. Le nom de Félicien David, la réunion des premiers artistes qui exécuteront ses compositions, l'intérêt qu'inspire le bénéficiaire rendra cette solennité musicale une des plus brillante des la saison.

*** Mlle Zéliza Vautier, élève de M. Stamaty, donnera, le samedi 30 avril, dans les salons de M. Pleyel, une matinée musicale avec le concours de Mme Lefébure-Wély; MM. Léon Reynier, Léon Jacquard et Jules Lefort.

*** La maison Brandus vient d'ajouter à son catalogue l'Encyclopédie du pianiste compositeur, par Zimmerman. Dix années d'existence ont consacré le succès de cet ouvrage. L'école qui a produit des élèves devenus maîtres tels que : Prudent, Ravina, Lefebure, Lacombe, Alkan, Marmontel, Joséphine Martin, etc., se recommande assez pour que tout éloge deviennet inutile.

*** Mlle Wilhelmine Clauss est partie pour Londres, où elle passera la saison.

*** Sous ce titre : *Encyclopédie musicale, nouveau solfége des enfants*, un habile professeur, M. Toury, vient de publier une méthode de lecture musicale, qui se recommande à la fois par la netteté des explications et par la clarté des exemples L'ouvrage de M. Toury a obtenu l'approbation signée de MM. Auber, Halévy, A. Adam, Batton et Zimmerman.

*** Un cours gratuit d'harmonie doit s'ouvrir le 27 de ce mois, rue Fléchier, 2. Le nom du professeur, M. Viallon, longtemps attaché au Gymnase musical militaire, fera de ce cours une œuvre aussi utile que rare.

*** Une fête communale sera offerte les 11, 12 et 13 juin prochain par la ville de Liége, à l'occasion du 18e anniversaire de la naissance du prince héréditaire Léopold, duc de Brabant. S. M. le roi et leurs altesses royales la princesse et les princes honoreront cette fête de leur présence. Dans son programme, l'autorité locale a compris un grand concours de chant d'ensemble, qui aura lieu le dimanche 12 juin.

*** La soirée dramatique et lyrique que Mlle Pean de la Roche-Jagu devait donner mardi dernier, dans la salle Sainte-Cécile, pour la représentation de son opéra, *la Jeunesse de Lully*, est remise à mercredi prochain, 20 avril.

*** M. Ehrlich s'est posé dès son arrivée à Paris en pianiste de premier ordre, et son premier concert a parfaitement justifié sa réputation. Il annonce pour le 27 de ce mois un deuxième concert qui promet un intérêt musical véritable.

*** Le projet d'élever un monument à la mémoire de Lafont, le célèbre violoniste, sur le lieu même où finit si tristement sa vie, est en cours d'exécution. *L'Ère impériale*, journal des Hautes-Pyrénées, publie à ce sujet des détails pleins d'intérêt. Il donne les noms des membres de la Commission principale, à laquelle s'adjoignent ceux de de Bériot, Milanollo, Henri Herz, Ch. Dancla, Vidal, L. Dancla, Lamazou, A. Dancla, et d'une foule d'artistes, professeurs de Paris et des départements. Une souscription est ouverte à Tarbes dans les bureaux du journal, et à Paris, chez Brandus, rue Richelieu, 103.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Marseille.* — *Moïse*, de Rossini, cet immortel chef-d'œuvre, vient d'être repris sur notre scène, devant une salle comble. Mmes Lafon et Charton-Demeur, dans les rôles de Sinaïde et d'Anaï; M. Belval dans celui de Moïse, ont été admirables. Les chœurs ont électrisé l'auditoire.

*** *Châtellerault.* — Le concert donné hier au soir par Charles Dancla au bénéfice des pauvres de la paroisse de Saint-Jacques, a été magnifique. Le succès du célèbre artiste a été immense et le souvenir de sa bonne action ne s'effacera pas.

*** *Aix*, 4 avril. — Audran était bien venu nous visiter cette année, une ou deux fois, mais il n'avait fait que paraître et disparaître. Avant de quitter la Provence, avant de reparaître à l'Opéra-Comique, qu'il a quitté depuis plusieurs mois et qui le réclame, il a voulu donner un souvenir à ses compatriotes, au pays où il est né, et avec lui ont eu lieu quelques soirées dont le souvenir ne restera Audran est un chanteur accompli, un comédien consommé. Sa voix est flexible autant que peut l'être voix humaine. Sa méthode est exquise, et les fatigues de sa carrière musicale sont dissimulées par un talent véritable et éprouvé. Bref, on comprend parfaitement le succès qu'a obtenu Audran sur un des premiers théâtres de Paris, et on pressent ceux qu'il est appelé à obtenir encore. Sa présence parmi nous a été une véritable bonne fortune. et ses compatriotes en ont profité pour lui faire parvenir leurs témoignages de sympathie avec les couronnes et les bouquets qui tombaient à ses pieds. Audran a paru à Aix dans la *Dame blanche*, dans les *Mousquetaires de la reine*; les deux rôles de Georges Brown et d'Olivier d'Entragues ont été admirablement rendus par lui. De nombreuses salves d'applaudissements l'ont accueilli et lui ont prouvé combien le public appréciait la manière fine, spirituelle et chaleureuse avec laquelle il interprétait ces deux pièces. Il faut en dire autant de *Giralda*, représentée pour son bénéfice et avec le même succès.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres* 12 avril. — Tout le monde est d'accord sur un point, c'est que la réouverture du Théâtre-Italien de Covent-Garden n'a pas eu cette année l'éclat et le succès qui lui sont ordinaires. A qui la faute? A quelle cause attribuer l'absence totale d'enthousiasme? Au retard de cette réouverture? Au défaut de la surexcitation que, dans les précédentes saisons, produisait la concurrence du théâtre de Sa Majesté? Quoi qu'il en soit, le fait n'en est pas moins certain, et pourtant on donnait *Masaniello*, chanté par Mmes Castellan, Formes et Tamberlik, avec une nouvelle Fenella et plusieurs autres nouvelles danseuses. *Le Barbier* est venu ensuite, avec Mario, Ronconi, Tagliafico, Formes et Mme Angelina Bosio, qui promet de devenir une des cantatrices favorites. *Guillaume Tell* sera bientôt chanté par Tamberlik.

*** *Vienne.* — Un ballet de M. Saint-Léon, *la Cantinière*, a été donné au théâtre de la Cour pour le bénéfice de Mme Cerrito, qui a été ravissante de verve, de gaîté et de légèreté. Mlle Marray et MM. Fraschini et Debassini ont débuté le 1er avril dans *Lucia*; c'est une des plus brillantes représentations de la saison. Mme Medori a également débuté avec beaucoup d'éclat dans *Norma*. Teresa Milanollo, que nous attendions avec la plus vive impatience, est enfin arrivée. Jusqu'ici la jeune virtuose a donné trois concerts : chaque soir la salle était comble. L'effet a été immense, les applaudissements ne discontinuaient pas, et plusieurs fois Teresa a eu les honneurs du rappel. — Les frères Wieniawski ont donné leur cinquième et dernière matinée le 8 avril. Henri a exécuté avec son talent ordinaire la première partie d'un concerto pour violon de Mendelssohn, et la fantaisie d'Ernst sur *le Pirate*. A la demande générale, il a fait entendre de nouveau *le Carnaval russe* et *les Chants russes*. La fantaisie de Thalberg sur *la Norma* a été rendue par Joseph de manière à lui mériter les applaudissements enthousiastes de toute la salle.

*** *Lemberg.* — Depuis la fin du mois dernier *le Prophète* fait chaque soir salle comble, quoique les prix d'entrée soient doublés La passion d'entendre cet opéra est devenue épidémique ; on ne s'entretient partout que du *Prophète*; tout autre sujet de conversation est interdit. La douleur de ne point avoir pu trouver de place dans la salle est mortelle; il n'y a qu'un nouveau programme annonçant la représentation du *Prophète* qui puisse rappeler à la vie. La magnificence de la mise en scène dénote la prospérité financière de notre entreprise théâtrale. Les principaux rôles sont distribué ainsi qu'il suit : M. Lehmann (Jean de Leyde), Mme Hammermeister (Fidès), Mme Schreiber-Kirchberger (Berthe).

*** *Dusseldorf.* — Le 31 mars, nous eûmes le plaisir assez rare d'entendre, dans un concert pour les pauvres, deux ouvrages écrits par des contemporains; dans la première partie : une symphonie de Ferdinand Hiller, et *le Tasse à Sorrente*, scènes lyriques, par M. Charles Muller, directeur de musique à Vienne. La dernière partie de la symphonie de Hiller, que le compositeur a refondue en entier, a produit beaucoup plus d'effet que lors de la première apparition de l'œuvre l'année dernière. Il y a dans *le Tasse*, de Muller, une grande fraîcheur d'imagination et des mélodies fort heureuses.

*** *Osnabruck.* — Le 13 avril, sera exécutée ici, *la Destruction de Jérusalem*, oratorio de Ferdinand Hiller.

*** *Madrid*, 29 mars. — La première représentation de la reprise de *Robert-le-Diable*, le chef-d'œuvre de Meyerbeer, avait attiré l'élite de la société espagnole au théâtre royal. LL. MM. le roi et la reine, la reine-mère, son époux et ses deux filles aînées honoraient le spectacle de leur présence. On remarquait dans la première galerie le corps diplomatique, les ministres et les hauts dignitaires de la cour. La salle était pleine jusqu'aux combles. Le succès a été immense, et l'interprétation artistique digne des plus grands éloges. La danse a obtenu sa large part des triomphes de la soirée en la personne de Mme Flora-Fabbri, qui remplissait le rôle de l'abbesse, et qui a constamment charmé les spectateurs par l'élégance et la grâce de ses poses. Rappelée à grands cris après l'opéra, Mme Flora-Fabbri est venue recevoir une brillante ovation, partagée par Mlle Novello, chargée du rôle d'Alice.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

DERNIÈRES PUBLICATIONS DE BRANDUS ET Cie, ÉDITEURS,

103, rue Richelieu

CHARLES VOSS

LE COLLIER DE PERLES

Etude brillante pour le piano.

Op. 140, n° 2. — Prix : 5 fr.

ROSE ET BLANCHE

Deux valses élégantes pour le piano.

Op. 151. — Deux suites, chaque, 5 fr.

BLONDINETTE

Valse caprice pour le piano. — Op. 84. Prix : 5 fr.

JACQUES BLUMENTHAL

Op. 22. *Les Mariniers*, scène italienne, pour le piano..... 5 »
Op. 23. *Plainte du petit Savoyard*, mélodie pour le piano... 5 »
Op. 24. *Le Sommeil interrompu*, fantaisie pour le piano..... 7 50
Op. 25. *Un Moment heureux*, caprice pour le piano 7 50
Op. 27. *Marche des Slovaques* pour le piano ..... 6 »
Op. 28. *Troisième nocturne* pour le piano..... 5 »

PENSÉES INTIMES

Deux romances sans paroles pour le piano, par

HENRI ROSELLEN

Op. 138. — Prix : 6 fr.

TROIS BLUETTES

Pour le violon avec accompagnement de piano sur le

JUIF ERRANT,

PAR

D. IKELHEIMER.

Trois suites. — Chaque : 6 francs.

Pour paraître prochainement :

VINGT-QUATRE PRÉLUDES

Dans tous les tons, majeurs et mineurs, pour le piano, par

STEPHEN HELLER

Op. 81. — Deux suites, chaque : 9 fr.

Chez les mêmes éditeurs :

ZIMMERMANN

Encyclopédie du pianiste-compositeur, divisée en 3 parties :

1re partie. — Méthode élémentaire de piano..... 24 »
2e partie, composée pour les artistes..... 24 »
Les deux parties réunies..... 40 »
3e partie. — Traité d'harmonie, de contre-point et fugue, de basse chiffrée ; traité de mélodie et d'instrumentation, suivi d'un vocabulaire musical..... 24 »
Méthode populaire de piano pour les enfants..... 12 »
Vingt-quatre études pour le piano, en deux suites, chaque... 12 »
Les deux suites réunies..... 20 »

ENSEIGNEMENT DU PIANO

ÉCOLE DU MÉCANISME

QUINZE SÉRIES D'EXERCICES

Pour acquérir la souplesse, l'égalité de force et l'indépendance des doigts,

PAR

F. LE COUPPEY

Professeur au Conservatoire.

CHEZ MAHO, 10, PASSAGE JOUFFROY. — PRIX : 15 FRANCS.

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

20e Année. | No 17. | 24 Avril 1853.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, et pour toute la Suisse. Chez M. Ed. de la Fléchière, 193, rue du Terraillet.
Bruxelles. Detrie Tomson, 15, rue des Dominicains.
Londres. S'adresser à M. Davison (Wesse et Cie), 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Maison Brandus, perspective Nevski.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Bote et Bock, 12, Jaegerstr.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — L'Album de la reine Hortense, par F. Halévy. — Audition des romances inédites du Livre d'art de la reine Hortense. — Jean-Sébastien Bach et les associations pour la publication de ses œuvres (2e article), par Fétis père. — Société Sainte-Cécile (5e et dernier article), par Léon Kreutzer. — Auditions musicales, par Henri Blanchard. — Alexis de Garaudé, par F. Halévy — Correspondance. — Ephémérides. — Nouvelles et annonces.

L'ALBUM DE LA REINE HORTENSE.

Oublions pour un moment que l'auteur des gracieuses mélodies qui font partie de cet album a porté la couronne, et supposons que ces mélodies, isolées du luxe typographique qui les environne, dépouillées du frontispice brillant qui annonce leur royale origine, arrivent sous l'humble costume des romances plébéiennes, entre les mains d'amis sincères de la musique. Le piano est ouvert, les romances sont sur le pupitre, et tandis que des doigts exercés parcourent le clavier, une voix intelligente fait entendre les douces cantilènes dessinées sur ces lignes qui depuis Gui d'Arezzo ont vu tant de métamorphoses ; sur ces lignes impassibles où quelquefois mugit l'ophycléide, tandis que le hautbois soupire; où le trombone vit en bonne intelligence avec la flûte, où se trace le fracas des clairons, aussi bien que la pieuse voix de l'orgue, où s'écrit la plainte suprême de Desdemone, comme le chant naïf d'une chansonnette rustique.

J'ai parlé d'une voix intelligente, car voilà surtout la voix qu'il faut pour faire valoir le mérite d'une romance. J'appelle voix intelligente celle qui sait, par une espèce d'intuition secrète, et plutôt révélée qu'acquise, quel rapport caché existe entre le sens des paroles et celui de la phrase mélodique ; quel accord il faut mettre entre l'accent prosodique et l'accent musical ; celle qui sait surtout comment doit finir la période musicale. Ces voix savent où réside la grâce d'une phrase : on peut dire qu'elles sont ingénieuses, qu'elles ont de l'esprit. Il arrive souvent qu'un chanteur traverse avec assez de bonheur une phrase bien écrite par le compositeur ; mais, parvenu à la fin, il trébuche, et la phrase tombe et meurt sans effet. Les voix intelligentes vont, au contraire, droit à la note qu'il faut mettre en lumière, et c'est alors que naît dans l'auditoire ce murmure approbateur, ce frémissement sympathique et involontaire qui vaut mieux que l'applaudissement.

J.-J. Rousseau, dans son *Dictionnaire de musique*, donne de la romance une définition qu'on peut citer encore aujourd'hui :

« *Romance*. Air sur lequel on chante un petit poëme du même nom, divisé par couplets, duquel le sujet est pour l'ordinaire quelque histoire amoureuse, souvent tragique. Comme la romance doit être écrite d'un style simple, touchant, et d'un goût un peu antique, l'air doit répondre au caractère des paroles ; point d'ornement, rien de maniéré; une mélodie douce, naturelle, champêtre, et qui produise son effet par elle-même, indépendamment de la manière de la chanter. Il n'est pas nécessaire que le chant soit piquant, il suffit qu'il soit naïf, qu'il n'offusque pas la parole, qu'il la fasse bien entendre, et qu'il n'exige pas une grande étendue de voix. Une romance bien faite n'ayant rien de saillant, n'affecte pas d'abord ; mais chaque couplet ajoute quelque chose à l'effet des précédents, l'intérêt augmente sensiblement, et quelquefois on se trouve attendri jusqu'aux larmes, sans pouvoir dire où est le charme qui a produit cet effet... Il ne faut, pour le chant de la romance, qu'une voix juste, nette, qui prononce bien, et qui chante simplement. »

On a souvent le bonheur de rencontrer ces voix intelligentes, et parmi les artistes et dans le monde des amateurs. Ce qui pour l'artiste est une nécessité et presque une condition d'existence, devient pour l'amateur, pour celui qui a le bonheur de ne faire de la musique qu'un délassement, qu'un plaisir désintéressé, conquis sur les devoirs et sur les affaires, une bonne fortune et un surcroît d'agrément dont on lui sait d'autant plus de gré qu'on n'a pas le droit de l'exiger. On peut dire qu'il y a dans les salons de Paris un sentiment exquis de la romance. Nous ne sommes donc pas trop difficiles en demandant à la voix qui va chanter les romances pleines d'expression de la reine Hortense, qui pour nous sont encore des romances anonymes, le charme qui naît d'une prononciation à la fois naturelle et gracieuse, unie à des intentions fines et délicates et à une grande pureté d'intonation. Avec ces qualités, un bon piano, bien d'accord, au son moelleux et velouté, un accompagnateur habile, qui sait s'identifier avec le chanteur et le seconder en s'associant à toutes ses intentions, on peut bien chanter avec peu de voix, nous dirions presque sans voix.

Lorsqu'un musicien lit une musique écrite, il l'entend : le son représenté par les notes est transmis à l'instant même par l'œil à l'oreille, ou plutôt à son intelligence, ou, si l'on veut encore, à son habitude musicale, qui veille toujours : il l'entend donc réellement. Pour acquérir cette habitude, cette faculté qui surprend quelquefois, il faut avoir donné sa vie entière à l'étude, il faut pour ainsi dire avoir vécu en musique. Mais si, par un art nouveau, on pouvait, au lieu de représenter les sons à l'œil, s'adresser directement à l'oreille elle-même, et, par une sorte de prodige semblable à celui du daguerréotype, fixer, non l'image conventionnelle du son, mais le son lui-même, mais la voix humaine, soit qu'elle récite comme Hermione ou Camille, soit qu'elle chante comme l'ont fait chanter Cimarosa, Rossini, Auber ou Meyerbeer, je donnerais ici un petit concert intime auquel je convierais nos lecteurs. Mais la science n'a pas encore réalisé cette mer-

veille. Il faut donc que je me contente de parler la langue vulgaire et que j'essaye de décrire, au lieu de vous les faire entendre, ces élégantes compositions qui sont là, sur le piano, et sous les yeux de ces habiles exécutants, que j'ai pu évoquer, mais que ma plume est impuissante à animer.

Mais ces chanteurs ne sont pas pour moi de vains fantômes, je les entends, car je lis. J'entends une voix de ténor, fraîche, pure et bien accentuée, chanter, en la transposant, la première mélodie du recueil, *M'entends-tu?* car cette mélodie est un peu basse pour lui, et comme mes chanteurs sont d'habiles musiciens qui lisent à livre ouvert et transposent à première vue, ce jeune ténor n'éprouve aucune difficulté à élever jusqu'à la région qui lui convient cette charmante romance; la fin surtout est pleine de grâce. La dernière note du chant n'est pas celle que l'oreille est habituée à entendre; ce n'est pas cette note inflexible qui termine et ferme à jamais une phrase musicale, et que les musiciens nomment *la tonique*. La mélodie, au lieu d'atteindre ce terme final, se repose sur une note intermédiaire que, dans notre langue, nous appelons *la tierce*, et cette suspension, qui interroge avec la parole *M'entends-tu?* donne à cette terminaison quelque chose d'indécis et un sentiment d'incertitude qui est plein d'abandon et de naturel. L'accompagnement simple, très-ingénieux de ces deux dernières mesures complète avec beaucoup de bonheur le sens musical.

J'écoute toutes les autres romances qui se succèdent suivant l'ordre qu'elles occupent dans le livre. Des pages de cet album j'entends sortir des voix harmonieuses et faciles; j'entends le baryton à la voix sonore et moelleuse à la fois, à la prononciation ardente et colorée; le soprano au timbre argenté et transparent comme un pur cristal succède au contralto solide et passionné. Non-seulement j'entends le doux murmure de ces voix intelligentes et sympathiques, je vois les chanteurs. Chaque voix prend un corps, et chacune de ces voix revêt l'enveloppe qui lui convient; ces formes légères qui m'apparaissent malgré moi ont bien la figure de leur voix, et je devine le soprano avant qu'il ait chanté.

J'écoute et je remarque surtout: *Une Larme*, *l'Aveu*, *Penser à toi*. Cette dernière mélodie, très-bien placée dans la bouche du contralto qui sait adoucir et modifier les sons énergiques de sa voix puissante, pleine à la fois d'ombre et de lumière, et lui donner, quand il le faut, la grâce et la tendresse, cette dernière mélodie a une couleur particulière. Elle est écrite, comme le recommande J.-J. Rousseau, *d'un style simple, touchant, et d'un goût un peu antique*. Elle est d'une naïveté de bon aloi, qui n'a rien de contraint ni d'affecté, et qui est bien l'expression d'un sentiment vrai; *dans son goût un peu antique*, comme elle est simple et naturelle, elle est véritablement pleine de grâce, et on l'entendra aujourd'hui avec un plaisir réel, comme on l'aurait entendue et applaudie au temps des trouvères, ou dans le palais de Thibault, comte de Champagne.

Je remarque encore *le Lai de l'exil*, *le Chant du berceau*, délicieuse mélodie bien conduite, bien soutenue, remplie de douceur et de suavité dans la voix du *mezzo-soprano*. Il faut citer aussi: *Autre ne sers*. Cette romance, à laquelle sert de texte la devise de la famille Beauharnais, a un caractère chevaleresque qui la distingue des autres. Elle est écrite avec animation, et sous l'impression d'un chaleureux enthousiasme.

Je ferme le livre, le concert est terminé, et l'on quitte le piano. On se réunit autour du foyer et l'on cause de ces mélodies, dont l'auteur est inconnu. « Ces romances sont charmantes, dit l'accompagnateur, homme de science et de goût; elles sont simples, expressives, pleines d'abandon; elles semblent inspirées par une grâce remplie de distinction et toute féminine, car il est facile de deviner que c'est là l'ouvrage d'une femme; elles sont empreintes d'un parfum qui ne trompe pas. Ce qui me plaît surtout dans cette musique, c'est l'absence de toute prétention. On voit que l'auteur composait pour lui-même, ou plutôt pour elle-même, sans penser aux applaudissements ou à une publicité qu'elle était probablement bien éloignée de rechercher, mais qu'elle soutiendra noblement et avec honneur. Les paroles étaient sur son piano, et, sans le vouloir, elle les enveloppait du manteau élégant et gracieux de ses mélodies. »

Oui, l'accompagnateur avait raison, cette musique est bien d'une femme, et cette femme est une reine, une reine dans l'exil. Plus de trente ans ont déjà passé sur ces romances, datées de 1819. Non-seulement ces mélodies portent la date de l'exil, elles en portent le cachet. L'exil est un deuil qu'on porte au fond du cœur. « Ce n'est pas ce noir manteau, dit Hamlet, ni cette livrée obligée d'un deuil solennel, ni l'abattement du visage; ce ne sont pas les larmes abondantes, ni les soupirs s'exhalant avec effort de la poitrine oppressée, ni toutes ces formes diverses sous lesquelles se manifeste la douleur, qui peuvent indiquer ce que j'éprouve. Tous ces signes peuvent n'être que des semblants; c'est un rôle qu'un homme peut jouer; ce n'est pas la douleur, ce n'en est que la livrée; mais moi, j'ai là, au fond du cœur, ce que nul témoignage ne saurait exprimer. » Dans cette musique douce et tendre, et en apparence indifférente et légère, il y a une douleur cachée.

Et c'est ce qui donne, à mon avis, un prix plus grand à cet album, et ce qui lui assure d'avance une existence et une place à part, parce qu'il a une valeur pour ainsi dire historique, parce qu'il est l'expression sincère et non affectée d'une douleur courageusement combattue, et parce qu'il est en même temps un témoin qui ne saurait être suspect du secours que la culture de l'art peut apporter à une âme attristée. Ce n'est pas, il me semble, méconnaître la grandeur de Dieu que de demander, après une grande infortune, quelques consolations à l'art, cet ami qu'il nous a donné pour partager nos joies, et pour nous rester fidèle quand de profondes douleurs nous ont frappés.

On trouve dans quelques lettres inédites de la reine Hortense, recueillies par M. Hippolyte Prévost, et qui font partie de l'album publié par ses soins, des traces nombreuses de cette tristesse, de cette douleur contenue; on y trouve en même temps l'expression d'une grande modestie, et la preuve du soin qu'elle mettait à achever ses compositions; on y voit aussi quelle agréable distraction lui apportait ce travail. Qu'il me soit permis de citer quelques fragments de ces lettres, qui sont toutes adressées à M. le comte de la Garde, auteur des poésies qui servent de texte aux mélodies de l'album, et entre les mains de qui se trouvaient aussi les manuscrits inédits des romances qui en font partie.

« Votre nouvelle romance m'a fait grand plaisir, monsieur; je vois que l'auteur des paroles a beaucoup plus de génie que l'auteur de la musique, car vous faites vite et bien; et moi, si je fais vite, je ne fais pas toujours bien. Il ne suffit pas de donner l'expression des vers, il faut encore trouver quelque chose qui ne soit pas trop commun, et j'ai déjà commencé deux fois votre dernière romance sans en être contente. Je tiendrais à la bien faire, car elle me plaît beaucoup, et je vous sais gré du sujet (1); c'est être véritablement Français que de plaindre et d'aimer ses compatriotes malheureux, n'importe la raison qui les a jetés dans le malheur. »

Et plus loin, dans une autre lettre: « J'éprouve qu'il est des positions que l'on appelle malheureuses et qui ne sont pas sans charme, car le malheur qui élève ne fait jamais trop de mal... Mes remercîments ne doivent pas vous étonner; vos charmantes romances, que je mets en musique, me sont d'une grande ressource pour occuper agréablement ma solitude. »

Chacune de ces romances est précédée, dans l'album, d'une charmante vignette, très-bien lithographiée par M. Sorrieu. Ces lithographies sont exécutées d'après des peintures et des dessins de la reine Hortense. On y trouve aussi le *fac simile* d'une des lettres contenues dans l'album, et une exquisse biographique qui m'a paru remplie d'un véritable intérêt. Elle est due à la plume de M. Hippolyte Prévost. M. le comte de la Garde a fourni un récit animé et rapide, intitulé *une Visite à Augsbourg*. Mais je dois déclarer, en toute humilité, que ceci excède

(1) C'est *le Lai de l'exil* une des romances de l'album.

de beaucoup ma compétence. Je ne suis un peu à mon aise que devant le papier de musique. L'habitude que j'ai de voir depuis longtemps nos clefs, nos croches, nos cinq petites lignes, de manier moi-même ces armes innocentes, et d'errer dans les détours les plus secrets de notre arsenal, me permet de parler quelquefois assez librement des choses de la musique; mais, devant toute autre matière, je m'arrête respectueusement; je ne veux pas qu'on me dise : Sortez...

Et que tout rentre ici dans l'ordre accoutumé.

J'ajouterai seulement, parce que c'est un devoir, que l'exécution typographique est merveilleuse, la gravure de la musique excellente, et que l'habile éditeur, M. Heugel, a déployé dans la mise au jour de ce magnifique album le luxe le mieux entendu, luxe digne de ce gracieux recueil, qui éveillerait encore le plus vif intérêt, lors même qu'on lui enlèverait le prestige qui s'attache au souvenir des grandeurs humaines.

Tout le monde savait, avant l'apparition de ce bel album, offert et dédié par les éditeurs à S. M. l'Empereur, que la reine Hortense aimait beaucoup la musique, qu'elle avait composé d'élégantes romances, dont plusieurs ont obtenu toute la vogue, tout l'éclat d'une juste popularité; mais ce qu'on sait moins, ce que je me permets de consigner ici, c'est que le roi Louis-Napoléon s'est occupé aussi de questions musicales, ou du moins touchant de très-près la musique. Il avait, sous le voile de l'anonyme, proposé à l'Institut, comme sujet d'un concours, cette question : *Quelles sont les difficultés réelles qui s'opposent à l'introduction du rhythme des Grecs et des Latins dans la poésie française?* Cette question fut, en effet, mise au concours, et, à cette occasion, ce prince fit demander au savant abbé Baïni, directeur de la chapelle pontificale, la solution de plusieurs autres questions, auxquelles l'abbé Baïni répondit par un ouvrage intitulé : *Saggio sopra l'identità de' ritmi musicale e poetico.* Le roi Louis fit imprimer cet ouvrage à ses frais, et en fit plus tard une traduction française qu'il publia à Florence, en 1820, sous ce titre : *Essai sur l'identité du rhythme poétique et musical, traduit de l'ouvrage italien de M. l'abbé Baïni, par le comte de Saint-Leu* (1). C'est un nom de plus à ajouter à la liste déjà assez longue des amateurs de musique qui ont porté la couronne.

F. HALÉVY,

AUDITION DES ROMANCES INÉDITES DU LIVRE D'ART DE LA REINE HORTENSE.

Cette audition était en quelque sorte le corollaire de l'article que l'on vient de lire. Elle avait lieu le soir même du jour où il avait paru(2), dans la salle Herz, qui, pour la circonstance, s'était parée, embellie de décorations empruntées aux Menus-Plaisirs et de fleurs fournies par le printemps. C'était une solennité d'art et de bienfaisance au profit des *Sociétés de charité maternelle*, présidées par Sa Majesté l'Impératrice.

L'assemblée était brillante, mais, nous le disons avec regret, moins nombreuse qu'on n'aurait dû le croire et l'espérer Les absents auront un moyen bien simple de réparer leur tort; ce sera d'envoyer l'offrande qu'ils n'ont pas faite, et qui était la seule rétribution demandée au bureau. Mais ils ne regagneront pas ce qu'ils ont perdu, en se privant d'entendre d'aimable et gracieuse musique interprétée avec un goût parfait, un sentiment exquis, par Mmes Gaveaux-Sabatier, Iweins d'Hennin, Ponchard, Géraldy et les dames de la chapelle impériale, par la harpe de Godefroid, par le piano de Kruger.

Une marche impériale, exécutée par Henri Herz et dix jeunes élèves du Conservatoire, avec accompagnement de la musique des guides, terminait cette audition, intéressante à plus d'un point de vue, et sur laquelle nous aurions bien dit davantage, si l'auteur de la *Juive*, quand il prend la plume de l'historien et du critique, laissait encore à glaner après lui.

(1) Fétis, *Biographie des musiciens.*
(2) Voyez le *Moniteur* de vendredi.

JEAN-SÉBASTIEN BACH

ET LES ASSOCIATIONS POUR LA PUBLICATION DE SES ŒUVRES.

(2e Article) (1).

Si prodigieuse qu'ait été la fécondité de Bach dans la création de ses immortelles œuvres de musique instrumentale, elle n'offre qu'un des côtés de ce talent colossal et inépuisable. L'imagination s'effraie à l'énumération de ses compositions vocales pour l'église, et l'on ne peut s'empêcher de penser, à l'aspect de cette immense puissance de production, que nos artistes s'amoindrissent par la comparaison de leurs petites œuvres avec de telles choses. Notre situation sociale est évidemment contraire à la véritable culture de l'art. Parcourez l'Italie, vous vous y sentez accablé par la grandeur des travaux du Titien, de Véronèse, de Tintoret, de Bonifaccio, de Raphaël, mort à la fleur de l'âge, de tous ces hommes enfin qui furent la gloire des xve et xvie siècles : le pinceau de Rubens a inondé le monde entier de ses œuvres gigantesques; Palestrina a écrit quatre-vingt-huit messes à quatre, cinq et six voix; quatre à huit voix; quatre-vingt-quatorze motets à quatre, cinq, six, sept, huit et douze voix; un livre d'hymnes à quatre voix; deux livres d'offertoires à cinq voix; trois livres de lamentations à quatre, cinq et six voix; deux livres de *Magnificat* à quatre, cinq, six et huit voix; trois livres de litanies à six et huit voix; deux livres de madrigaux à quatre voix, deux livres à cinq. Ce Belge, si grand et si célèbre, dont la statue sera inaugurée au mois de mai prochain dans le lieu de sa naissance, Orlando Lasso, enfin, nous offre, dans la collection de ses œuvres complètes, un ensemble d'environ *deux mille cinq cents morceaux*, dont plusieurs sont combinés à douze voix réelles. Haendel a écrit cinquante et un opéras, vingt-trois grands oratorios, soixante motets allemands et italiens ou cantates religieuses, vingt-deux psaumes allemands, quatre grands psaumes latins avec orchestre, trois *Te Deum*, dont deux sont célèbres, vingt grandes antiennes à quatre voix et orchestre, un grand nombre d'airs et de cantates avec orchestre, environ deux cents cantates à voix seule avec clavecin, des cantates à trois voix et basse continue, plusieurs suites de duos avec clavecin, plusieurs grandes pièces instrumentales composées en Angleterre pour des occasions solennelles, douze grands concertos pour quatre violons, deux violes, violoncelle et basse avec orgue ou clavecin, une symphonie concertante pour divers instruments, douze concertos pour hautbois et orchestre, des trios pour violons, dix-huit concertos pour l'orgue, trois suites de pièces pour le clavecin et une suite de fugues pour le même instrument. Haydn, non moins étonnant par sa fécondité que par son génie, a écrit dix opéras allemands, quatorze opéras italiens, quatre oratorios, vingt-six messes grandes et petites, deux *Stabat Mater*, deux *Te Deum*, quatre offertoires à quatre voix et orchestre, beaucoup de motets, hymnes, antiennes et cantiques, tous avec orchestre; un nombre infini de cantates, airs, chants détachés et chansons, chants à trois et à quatre voix, canons, etc.; *cent dix-sept symphonies* et divertissements pour l'orchestre; seize concertos pour divers instruments, tels que violon, violoncelle, contre-basse, flûte, clarinette, cor et piano avec orchestre; *cent soixante-trois divertissements* en duos, trios, quatuors, quintettes et sextuors pour baryton (basse de viole d'amour) et divers instruments (2); *quatre-vingt-quatre quatuors* pour deux violons, alto et basse; quarante-quatre trios pour deux violons et violoncelle, ou flûte, violon et basse; des quintettes et quatuors pour piano, violons et basse; vingt-neuf trios pour piano, violon et violoncelle; dix-neuf sonates pour piano et violon; quinze sonates pour piano seul, et beaucoup de pièces détachées pour piano et divers instruments.

C'est à la classe de ces géants qu'appartient Jean-Sébastien Bach. La récapitulation de ses œuvres de musique d'église dont l'existence a

(1) Voir le n° 14.
(2) Cette musique fut composée pour l'usage du prince Esterhazy, dont Haydn était maître de chapelle.

été signalée dans quelques grandes collections, ou dont quelques-unes ont été déjà publiées, a donné le nombre prodigieux de *deux cent cinquante-trois grandes cantates religieuses*, composées chacune de quatre ou cinq morceaux, quatuors, chœurs, airs, duos et récitatifs, avec des chorals à quatre parties, et toutes instrumentées ; sept messes à quatre voix et orchestre en *la*, en *sol*, en *ré* mineur, en *fa*, en *sol* mineur, en *si* mineur, en *ré* majeur. Les messes en *sol* majeur, *la* majeur et *si* mineur ont été publiées à Bonn, chez Simrock. La troisième est un chef-d'œuvre d'inspiration et de nouveauté dans les formes. Les autres messes sont en manuscrit à la Bibliothèque royale de Berlin et à l'Académie de chant. Bach a laissé aussi en manuscrit deux messes à huit voix réelles et quatre de *ripieno* avec deux orchestres. La première, en *ut* majeur, a été publiée à Leipsick, chez Breitkopf et Haertel; l'autre, en *fa* majeur, est dans ma collection. Enfin on connaît plusieurs *Kyrie*, *Credo* et *Sanctus* de ce grand artiste, tous à quatre voix, avec ou sans orchestre. Une partie de cette musique est à Berlin, l'autre à Leipsick ou à Breslau ; j'en possède un *Sanctus* en *fa* à quatre voix, deux violons, viole, deux hautbois, deux cors et orgue ; un autre *Sanctus* fugué à quatre voix, deux violons, alto, un hautbois, basse et orgue, en *ré* ; et enfin un *Sanctus* en *sol* mineur à quatre voix, deux violons, deux hautbois, deux cors et orgue.

Trois *Magnificat* de Bach sont connus jusqu'à ce jour. Le premier, en *ré* majeur, est à cinq voix, deux violons, viole, deux flûtes, deux hautbois, trois trompettes, timbales et orgue ; il se trouve à la Bibliothèque royale de Berlin. Le second, en *mi* bémol, a été publié par Poelchau, à Bonn chez Simrock. Il est écrit à cinq voix, deux violons, viole, deux flûtes, deux hautbois, trois trompettes et timbales. Le manuscrit original du troisième est à la Bibliothèque royale de Berlin. Il est à huit voix réelles, deux violons, viole, trois trompettes et timbales.

Le nombre des motets produits par la verve inépuisable du grand artiste est très-considérable ; peut-être ne connaît-on pas tout ce qu'il a produit en ce genre. La maison Breitkopf et Haertel en a publié sept à huit voix en *si* bémol, en *la* majeur, en *sol* mineur, en *fa* mineur, en *mi* mineur (à cinq voix), en *si* bémol (à huit), en *fa* (à huit). D'autres motets pour voix seule avec chœur ont été aussi publiés par M. Schmidt, à Berlin, et Simrock, éditeur à Bonn, en a aussi donné trois volumes ; enfin il en existe beaucoup d'inédits à l'Académie de chant à Berlin, à la Bibliothèque royale de la même ville et dans ma collection. Je possède entre autres un admirable motet (en *mi* bémol) pour voix de contralto, avec deux violons, deux violes et orgue, dont l'harmonie est d'une hardiesse qui devance son époque d'un siècle.

On connaît de Bach plusieurs psaumes complets. On a publié le 117e à Leipsick, chez Breitkopf et Haertel, d'après le manuscrit original de l'auteur, et le 149e a paru à Berlin, chez Trautwein. Le manuscrit original du 148e est à la Bibliothèque royale de Berlin, et l'on en connaît d'autres à l'Académie royale de chant, à Leipsick, à Breslau et à Vienne.

Au nombre des compositions les plus importantes de cet homme extraordinaire sont ses oratorios et surtout celui de la *Passion* d'après saint Mathieu, sublime inspiration et colossale conception écrite à deux chœurs et deux orchestres, où les idées les plus neuves, les plus hardies, les combinaisons les plus compliquées, les effets les plus inattendus se succèdent sans interruption dans une partition énorme. Les partitions manuscrites de trois autres oratorios sont à la Bibliothèque royale de Berlin ; à savoir, une autre passion d'après saint Jean, la *Nativité* et l'*Ascension de Jésus-Christ*, à quatre voix et orchestre.

Parmi les manuscrits rassemblés dans diverses collections, on trouve aussi une multitude de cantates pour des anniversaires de naissance de différents princes, ou pour des réjouissances publiques ; des drames mythologiques pour des fêtes ; une musique funèbre pour les obsèques d'une princesse de Saxe, composée en 1727 ; des cantates burlesques, qui ont été publiées par M. Dehn ; enfin, un très-grand nombre de chorals harmonisés à quatre voix et combinés dans des systèmes d'instrumentation d'une originalité absolue.

Tels sont les trésors qui, pendant un siècle environ, ont été inconnus au monde musical, et que des hommes d'élite s'efforcent aujourd'hui de produire à la lumière. Zelter, à qui l'institution de l'Académie de chant confiée à sa direction offrait des moyens d'exécution suffisants, fut un des premiers qui entreprirent de faire connaître cette musique d'église de Bach, si différente du style de tous les autres maîtres. Son élève, Mendelssohn, se passionna aussi pour ces mêmes œuvres, et ne contribua pas peu à leur donner de la vogue. Ce fut lui qui, en diverses circonstances, fit entendre dans des exécutions solennelles le grand oratorio de *la Passion* et l'admirable messe en *si* mineur. Lui-même se ressentit de l'étude qu'il avait faite de ces choses, car le *Paulus* et l'*Elias* offrent quelques réminiscences de leurs formes. Après lui, M. Mosewius, directeur de musique et professeur à l'Université de Breslau et à l'Institut académique de musique d'église de la même ville, donna une impulsion nouvelle à la curiosité des amis dévoués de l'art par l'écrit qu'il publia en 1845, sous le titre de *Jean-Sébastien Bach dans ses cantates d'église et dans ses chants de chœur* (1). Enfin, à l'occasion de l'anniversaire séculaire de la mort de Bach, une Société s'est formée en 1850 pour la publication d'une édition complète, imprimée avec luxe, de toutes les œuvres de Bach. Le manifeste en fut publié le 1er novembre de la même année, et ouvrit, non pas une souscription proprement dite, mais une association entre tous les artistes et amateurs de musique pour la fondation de ce tardif monument élevé à la gloire d'un des plus puissants génies qui aient brillé dans l'art. Les premiers associés furent le docteur Baumgart, de Breslau ; Charles-Ferdinand Becker, organiste à Leipsick ; la maison Breitkopf et Haertel, de la même ville ; le chevalier de Bunsen, ministre plénipotentiaire du roi de Prusse à Londres ; Ferdinand David, maître de concert à Leipsick ; le professeur Dehn, conservateur de la Bibliothèque royale de Berlin ; Hauptmann, directeur de musique de l'école Saint-Thomas de Leipsick ; Hauser, directeur du Conservatoire de Munich ; Otto John, professeur à Leipsick ; Kahlert, professeur à Breslau ; Ed. Krüger, directeur de musique à Emden ; Marx, professeur à l'Université de Berlin ; Moschelès, professeur au Conservatoire de Leipsick ; Mosewius, dont il vient d'être parlé ; Rietz, maître de chapelle à Leipsick ; Rungenhagen, directeur de l'Académie de chant à Berlin ; Robert Schuman, compositeur ; Spohr, maître de chapelle à Cassel ; le baron de Tucher, conseiller de la Cour d'appel à Neubourg ; et M. de Winterfeld, connu par ses grands travaux sur l'histoire de la musique. Ces premiers associés ont institué une Commission chargée de l'exécution du projet, et composée de MM. Becker, Haertel, David, Hauptmann, Otto John, Moschelès et Rietz. Grâce à l'activité de celle-ci, des souscriptions nombreuses furent recueillies, et le premier volume fut publié dans le courant de l'année 1851. Ce volume, orné d'un beau portrait gravé de J.-S. Bach et d'un *fac simile* de sa notation, et dont l'exécution typographique réunit toutes les conditions de beauté désirables, renferme en 303 pages in-folio dix de ces cantates spirituelles dont il existe deux cent cinquante-trois authentiques ! Toutes sont de la plus grande beauté.

La première, composée sur le texte *Wie schoen leuchtet der Morgenstern!* (de quelle beauté resplendit l'étoile du matin !), est destinée à la fête de l'Annonciation. Elle est divisée en un chœur à quatre voix sur le choral même de ce texte, suivi d'un récitatif de ténor, d'un air pour soprano, d'un second récitatif pour voix de basse, puis d'un air de ténor, et finit par le choral harmonisé dans l'ancien style allemand appelé *musique simple*. Dans le premier morceau, le choral est placé à la voix de soprano, et sur ce chant solennel les trois autres voix font un contrepoint d'imitation d'une merveilleuse élégance et facilité, car chaque partie semble chanter une mélodie libre. Sur ce travail, qui excite l'admiration, s'en établit un autre dans l'instrumentation, composée de deux violons concertants, deux violons d'accompagnement, viole, basse et orgue, deux hautbois de chasse, ancien instrument qui

(1) *Johann Sebastian Bach in seinen Kirchen-Cantaten und Choral-Gesaengen.* Berlin, Trautwein, 1845, in-4°.

était au diapason du cor de bassette et de notre cor anglais, c'est-à-dire qui sonnait une quinte plus bas que la note écrite, et enfin deux cors ou plutôt deux cornets anciens à trous et à clefs, qui exécutent des parties aiguës et des traits de clarinettes ou de violon. Si l'on voulait exécuter les morceaux de Bach où cet instrument est employé, on devrait faire usage pour ces parties de bugles ou de cornets à pistons. Nonobstant le nombre de dessins formés par les différentes parties de cet ensemble, il y règne une limpidité de pensée qui permet à l'oreille de les suivre sans confusion. Sous ce rapport, J. S. Bach est le plus grand génie de combinaison qui ait jamais existé. L'air de soprano est accompagné d'un seul hautbois de chasse et d'une basse instrumentale sans orgue, et toujours *pizzicato*. Ce système de variété constante d'instrumentation puisée dans la plus grande simplicité, se trouve souvent dans les œuvres de Bach à côté des plus riches combinaisons. Le style mélodique de cet air rappelle les duos de Clari et de Steffani, sauf le caractère de modulation allemande qui y domine; mais l'ensemble de la contexture en fait un morceau très-distingué. L'air de ténor est d'une forme un peu plus vieillie. La cantate se termine de la manière la plus majestueuse par le choral repris en chœur et avec tout l'orchestre.

La deuxième cantate sur le texte : *Ach Gott, vom Himmel sich darein*, est d'un style tout différent de la précédente. Le choral y est traité largement en entrées fuguées entre le ténor, la basse et le soprano, pendant que le contralto le chante en valeurs longues et par phrases suivies de repos. Les violons, violes et trombones y vont à l'unisson des voix, et la basse instrumentale est réunie à l'orgue. On voit dans ce morceau qu'il y avait au temps de Bach un trombone soprano qui s'élevait jusqu'au *la* aigu. C'est sans doute ce même instrument qu'il appelle ailleurs *tromba da tirarsi* (trompette à coulisses). Il y a bien çà et là, dans la vigoureuse harmonie de ce morceau des hardiesses un peu trop hasardées, qu'on appellerait *des fautes* s'il s'agissait de l'œuvre d'un talent moins grand; mais, bien que le nom de l'auteur soit un passeport pour les choses de ce genre, j'avoue que je ne puis admettre des harmonies semblables à celles de la septième mesure de la seconde accolade (page 55), de la troisième mesure de la première accolade, à la page suivante, ni la succession de la seconde et de la troisième mesure à la première accolade de la page 57. Sans rien ôter à l'énergie de l'harmonie, et en y donnant plus d'unité tonale, il était possible d'écrire ces passages d'une manière infiniment plus correcte et plus satisfaisante pour le sentiment musical. Dans la suite il y a encore plusieurs traits du même genre. Ils rappellent bien d'autres hardiesses aventureuses répandues dans la musique de clavecin et d'orgue du grand homme; mais dans celles-ci la rapidité du mouvement et le peu de durée des notes atténuent les duretés, tandis que dans la cantate les valeurs sont longues, et les successions antipathiques d'intervalles y deviennent sensibles.

L'air de contralto qui suit le premier morceau de cette cantate est d'une originalité remarquable par le rhythme. Il est accompagné d'un violon seul et d'une basse *staccato* à rhthyme contraint. Le système d'harmonie et de modulation y est empreint de la teinte mélancolique qui caractérise en général les productions du génie de Bach. L'air de ténor qui vient ensuite et qui est accompagné de deux violons, viole et basse avec l'orgue, est aussi mélancolique, mais d'une expression tendre et pleine de charme. Les personnes qui ne connaissent Bach que comme le génie de la fugue instrumentale, ne se doutent pas de ce que pouvait imaginer de mélodie ce même talent, dans un genre différent. Comme toutes les cantates de Bach, et suivant l'usage établi par les prédécesseurs de ce grand artiste, celle-ci se termine par le choral harmonisé en musique simple, en chœur, et avec l'instrumentation à l'unisson des voix, ainsi que dans le premier morceau.

La troisième cantate, destinée au deuxième dimanche après l'Epiphanie, est composée sur le texte : *Ach Gott, wie manches Herzleid* (Hélas ! Seigneur, que de chagrins !) Au premier chœur, le chant choral donné à la voix de basse, est soutenu par un trombone, et les trois autres voix font sur ce chant un contrepoint d'imitation digne de tous les éloges que j'ai faits de celui de la première cantate. Le mouvement de ce morceau est lent, le caractère mélancolique, bien que le ton soit celui de *la*, mode majeur, et la contexture en est admirable sous tous les rapports. L'instrumentation est composée de deux hautbois d'amour concertants et obligés, avec deux violons, viole et basse sans orgue. L'agencement de cette instrumentation avec les mouvements des voix est une de ces choses dans lesquelles Jean-Sébastien Bach n'a point eu de rival et n'en aura vraisemblablement jamais.

Après ce chœur vient une des créations originales qui appartiennent à ce prodigieux génie : elle consiste en une basse rhythmique sur laquelle entre le choral, traité en chœur et en musique simple, dont chaque phrase est interrompue et suspendue par un récitatif chanté alternativement par le ténor, par le contralto, par le soprano et par la basse. Le rhythme de la basse instrumentale, les entrées du choral, ses suspensions par le récitatif, et ses reprises sont d'un effet saisissant. Immédiatement après vient un air de basse, accompagné par une seule basse instrumentale sans orgue. Ce morceau, d'un caractère colossal, est une des plus belles choses en son genre que je connaisse en musique. Haendel n'a rien de plus grand, de plus énergique. En lisant cet air, je me persuade de plus en plus que la force de notre art est dans la pensée, non dans les combinaisons de moyens quelconques. Regardez tous cet air, vous qui cherchez la puissance de l'effet; supposez une belle voix, un chanteur digne de l'inspiration du maître; voyez cette voix accompagnée d'une simple partie de basse, et dites où est la grandeur qui surpasse celle-là !

Cette cantate était destinée dès le commencement à n'offrir que des beautés à l'examen le plus sévère, car l'air dont je viens de parler est suivi d'un duo pour soprano et contralto, aussi séduisant par son caractère doux et mélodique que par les détails de sa contexture. Les violons et les hautbois d'amour à l'unisson et la basse sans orgue accompagnent les voix, et forment avec elles un quatuor dont toutes les parties sont caractérisées par des rhythmes différents qui dialoguent entre eux. Morceau achevé, ce duo peut être classé parmi ce qu'il y a de plus parfait dans l'art. Le chant choral qui sert de base à la cantate la termine en chœur à quatre voix, auquel se réunissent à l'unisson de chaque partie les violons, hautbois, cornet, viole et basse.

FÉTIS père.

(*La fin au numéro prochain.*)

SOCIÉTÉ SAINTE-CÉCILE.

(5e et dernier article) (1).

Mon dernier compte-rendu de la Société Seghers sera court et ce ne sera point un bulletin de victoire. Il semblerait que, malgré son zèle, la Société n'ait pas encore su découvrir assez d'œuvres remarquables dans le répertoire des compositeurs modernes pour défrayer tous ses programmes. Aussi celui du dernier concert était-il un peu dénué d'intérêt. La 50e symphonie d'Haydn, l'ouverture du *Freischütz*, la fantaisie avec chœur de Beethoven, ce sont à coup sûr des œuvres bien belles à différents titres et à différents degrés, mais ce sont aussi de bien vieilles connaissances, et l'on aime assez à en faire de nouvelles, quitte à revenir plus tard avec plus d'attrait à celles que l'on aurait un instant délaissées. L'exécution, d'ailleurs, était véritablement défectueuse, et ce jour-là, M. Seghers ne pouvait raisonnablement prétendre à rivaliser avec le Conservatoire. C'est particulièrement la fantaisie avec chœur qui a le plus souffert au milieu de cette grêle d'incorrections qui de toutes les parties de l'orchestre fondait sur les principales œuvres du programme comme sur une cible. Les soprani se sont distingués parmi les plus impitoyables exécuteurs de cet élégant et savant morceau. Heureusement, il terminait la séance; et cette fois, toute cette agita-

(1) Voir les nos 13, 14, 15 et 16.

tion, tout ce bruit qui dans une salle précède la fin prochaine d'un concert, tout cela ne déplaisait pas trop; car l'on n'en faisait que moins attention aux gerbes de fausses notes dont les chanteurs nous tiraient le feu d'artifice. M. Camille Saint-Saens a joué sa partie de piano bien, très-bien, avec sagesse, avec réserve ; mais je souhaiterais à ce jeune homme plus d'ardeur, plus d'énergie. Je ne suis pas partisan des grands gestes, ni des contorsions télégraphiques comme expression du sentiment; mais j'aime assez que le caractère de l'œuvre se réflète un peu dans les traits de celui qui l'exécute. Il faut au moins que l'artiste qui joue une belle œuvre en paraisse aussi pénétré que celui qui l'écoute.

L'offertoire de la troisième messe solennelle de Lesueur est assurément un morceau fort beau, d'une inspiration à la fois pure et sévère. Sous les voûtes du temple, il doit acquérir une incomparable grandeur; mais, par cette raison même, il convient peu au concert : ce qui est majesté dans un vaste local devient lourdeur dans un espace plus rétréci. Alexis Dupond a dit le solo avec onction et pureté, et les soprani, plus respectueux envers Lesueur qu'à l'égard de Beethoven, lui ont fait grâce de leurs cris les plus aigus et les plus farouches.

Je ferai les mêmes remarques pour les morceaux de M. Gounod qui figuraient au programme : le chœur des *Naïades* et celui des *Porchers*, de la pièce d'*Ulysse*. Certes, je rends pleine justice à cette belle musique, j'en admire le sentiment pur, calme, réservé. Volontiers à ses accords mon imagination évoque la pensée antique. Cependant, sa véritable place n'est pas encore au concert, et d'ailleurs, dans le même ouvrage, on aurait pu choisir des fragments d'un effet plus saisissant; le chœur des *Servantes infidèles* par exemple, dont le rhythme voluptueusement cadencé séduit l'oreille d'un bercement flatteur, et l'air *Voici comme agit le brave*. Ces morceaux eussent tranché sur l'ensemble d'un programme où s'accumulaient les nuances sombres. Ces observations n'ôtent rien à la valeur des inspirations de M. Gounod. Toute œuvre écrite pour le théâtre doit nécessairement perdre de son effet au concert, et elle perdra d'autant plus, que les conditions dramatiques seront plus fidèlement observées.

Élève de M. Lesueur, M. Gounod lui a pris beaucoup de ses grandes qualités, et aussi quelques-uns de ses défauts. Son instrumentation, par exemple, a plus de puissance que de richesse. Mais M. Gounod me répondra qu'au Théâtre-Français il n'avait que des ressources bornées, et je serai tenté d'ajouter qu'il les a utilisées aussi bien que possible. Attendons le premier opéra de M. Gounod, qui nous prouvera, sans doute, que l'instrumentation n'est pas le côté de son talent accessible à la critique.

De l'ouverture de *Freischütz*, je dirai que l'exécution en a été satisfaisante, bonne même, à l'exception de quelques notes douteuses dans les cors.

La 54e symphonie en *mi* bémol, de Haydn, a paru belle, mais longue, l'adagio surtout. C'est une phrase qui se répète perpétuellement et que les violons écrasent sur la quatrième corde avec la persévérance la plus louable et la plus continue. Au milieu de ces redites fatigantes, une partie de violon solo dessine une variation d'un style un peu arriéré (de moins respectueux que moi hasarderaient peut-être ici le mot perruque), mais qu'un violon de l'orchestre a exécutée avec beaucoup de pureté.

Bien que la Société eût pu terminer ses travaux d'une manière plus heureuse, nous lui devons des remercîments pour ce qu'elle a fait et pour ce qu'elle a tenté de faire. Concevoir la pensée de perfectionner le goût de l'art en France est déjà une heureuse idée; la réaliser en partie, c'est un succès plus grand encore. Tant d'obstacles attendent au début toute nouvelle institution musicale ! Toutes n'ont pas une salle modèle dont les dimensions conviennent merveilleusement à celles de la symphonie; toutes ne se recrutent pas dans le personnel de nos plus habiles professeurs; toutes surtout n'ont pas un public dévoué jusqu'au fanatisme; toutes n'ont pas su fixer durant de longues années la mode inconstante. Et voyez cependant, le zèle et la patience finissent par lever un à un tous ces obstacles. Chaque année, lorsque la Société a terminé ses concerts, elle a rallié à elle quelques dissidents; elle a accru insensiblement sa renommée; elle a préparé pour l'année suivante de nouveaux succès. Que ne puis-je en dire autant d'une autre Société que tant de circonstanes favorisent ! Est-ce donc que la lutte est plus favorable aux arts que le repos, et que la sécurité dans le succès est ce qui peut le compromettre le plus dans l'avenir, parce qu'elle relâche le zèle et endort la vigilance ?

LÉON KREUTZER.

AUDITIONS MUSICALES.

MUSIQUE DE CHAMBRE.

Sixième et dernière séance de MM. Alard, Franchomme, Alkan, Adolphe Blanc, Casimir Ney et Deledicque.

Il existe dans Paris un public musical de lecteurs et d'auditeurs aussi facile à contenter qu'il est difficile de le caractériser. Le lecteur ordinaire des choses musicales se tient pour satisfait de trouver dans le premier journal venu un compte-rendu d'un concert, en termes qui pourraient convenir à la botanique ou à l'escrime, attendu que dans ce dernier art il est question de tierce et de quarte, mais qui, en tous cas, fait presque toujours partie du domaine de la réclame.

Quant au public auditeur des concerts, il se compose d'éléments fort hétérogènes : d'un petit noyau de connaisseurs, de personnes de la haute société à qui l'on impose des billets fort chers, et de gens de diverses classes de la société qui viennent gratis à la plupart de ces concerts où se pratique le suffrage de complaisance, si ce n'est vénal, comme dans les théâtres le *bis et le redemandage*, et le jet des bouquets. Ce n'est pas ainsi que cela se passe aux auditions de musique de chambre données par MM. Alard, Franchomme, etc. La sixième et dernière séance, dimanche passé, dans la salle de Sax, avait réuni un auditoire tout à la fois artistique et distingué, qui a jugé et applaudi en connaissance de cause, et comme à l'ordinaire, le 66e quatuor en *sol* de Haydn; le trio en *ré* (op. 70) pour piano, violon et violoncelle, par Beethoven; *l'andante-scherzando*, tiré du quintette posthume de Mendelssohn; la grande sonate dédiée à Kreutzer, pour piano et violon, exécutée par MM. Alkan et Alard; et, enfin, le quintette en *la* pour deux violons, alto et basse, de Mozart. Il faudrait un long article, qui ne suffirait pas encore, pour apprécier dignement tout ce qu'il y a de charmant, de distingué dans les mélodies et l'harmonie élégante des quatre parties qui composent cette belle œuvre; pour signaler la forme XVIIIe siècle de certaines phrases, les cadences finales terminées par le trille obligé et quelque peu suranné de l'époque, les variations toutes pleines de fraîcheur et d'esprit qui terminent ce ravissant quintette qui sourit comme un gentilhomme de la brillante société d'alors, sans cependant vous impressionner trop profondément.

Concert des pianistes donné par M. Henri Herz.

M. Henri Herz excelle à donner des concerts piquants par la manière dont ils sont composés. Celui-ci s'est ouvert par un fort joli duo concertant pour piano et violon, sur la cavatine favorite de la *Niobé*, composé par M. Henri Herz et le malheureux Lafont, qui périt d'une manière aussi cruelle qu'inattendue sur la route de Bayonne. Ce morceau a été dit délicieusement par MM. Herz et Sivori, qui ont produit beaucoup d'effet, non-seulement dans ce charmant duo, mais chacun séparément dans la fantaisie sur *Lucrezia Borgia*, et dans celle sur *Lucia*. Le prélude arrangé de Bach, qu'on met maintenant à toute sauce, ou du moins à tout concert, a été dit un peu trop vite, ce qui nuit singulièrement à l'effet religieux de ce morceau, malgré le *bis* obligé qu'il provoque toujours parmi les auditeurs, ce qui ne contribue pas peu à l'user de manière à en rendre l'audition monotone et fatigante.

En applaudissant autant qu'elle le mérite Mme Laborde dans la cavatine du *Barbier de Séville* et dans les variations brillantes de M. Bo-

noldi sur l'air de *la Molinara*; Godefroid, dans ses charmantes rêveries harpistiques; la romance de *la Favorite*, en italien, chantée par Gardoni; l'air du *Bravo*, dit par son beau-père Tamburini; la *Tapada*, polka que M. Henri Herz joue d'une élégance et d'un *brio* parfaits, le public a rendu justice à cette riche collection de virtuoses et de jolis morceaux de concerts. Il attendait avec impatience la pièce de bœuf intitulée HEXAMÉRON, grandes variations de bravoure, composées par Thalberg, Liszt, Pixis, Czerny, Chopin et Henri Herz, et exécuté par ce dernier, MM. Ehrlich, Fumagalli, Goria, Mulder et Ravina. Cette agglomération de sonorités, de talents, de styles et d'individus faisait l'effet d'un congrès de pianistes. Il y avait quelque chose de gravement comique qui rappelait la cérémonie du *Malade imaginaire*, alors que chacun de ces virtuoses se levait, après avoir récité sa variation, croyant devoir saluer le public qui applaudissait plus ou moins. L'introduction de la *Norma*, sur laquelle roulent ces variations, et dont Bellini a fait ensuite le duo d'*I Puritani*, qu'au dire de Rossini on aurait pu entendre de Ferrare à Florence, a dû s'entendre de beaucoup plus loin encore, jouée et tapée énergiquement par ces douze bras armés de leur soixante doigts d'acier. Pour dire ce morceau dans une soirée de musique intime, il faudrait nécessairement louer un appartement *ad hoc*, et n'avoir dans les pièces adjacentes dudit appartement qu'un nombre d'auditeurs fort limité. Il y en avait beaucoup au concert donné par M. Henri Herz, et ils se sont retirés fort satisfaits.

Matinées musicales de M. Gouffé.

Ces matinées, ces mercredis sont connus depuis plusieurs années pour la bonne exécution de la musique classique, et maintenant notre excellent contre-bassiste offre aux compositeurs actuels les vendredis de chaque semaine de la saison musicale pour y faire entendre de la musique nouvelle, car on ne peut vivre exclusivement d'art rétrospectif. Vendredi dernier, M. Salesses, compositeur dont le *faire* est facile et mélodique, a fait exécuter un sextuor pour piano, deux violons, alto, violoncelle et contre-basse, fort bien dit par Mlle Salomon, jeune pianiste de talent, et les concertants habituels. Deux excellents trios pour pianos, violon et violoncelle, l'un par M. Adolphe Blanc, et l'autre par M. Albert de Garaudé, ont fait plaisir aux habitués difficiles de ce lieu, rendez-vous d'auditeurs d'un goût difficile, et qui, cependant, ont trouvé le sextuor de M. Salesses d'un excellent style. Les mélodies en sont gracieuses, distinguées, et l'harmonie, pure, pittoresque. Le trio de M. de Garaudé, qui est le second que notre habile accompagnateur ait écrit, se recommande aussi par la pureté du style jointe à la verve et à l'inspiration, surtout dans le *scherzo*, d'un caractère original, et dans le final. On peut donc dire que deux compositeurs de plus se sont révélés; nous pourrions même dire trois, car Mlle Salomon nous a fait entendre un charmant nocturne caprice-fantaisie de sa composition.

MM. Frédéric Giraud et Max-Mayer.

Le violon n'abdique pas facilement sa souveraineté instrumentale : les violonistes ne le cèdent ni par le nombre, ni par le talent aux pianistes qui font sonner toutes les trompettes de la renommée et de la célébrité. M. Frédéric Giraud est un artiste de talent. Son intonation est juste, nourrie, large et puissante et même impressionante; il conduit noblement son archet; son *stacatto* est bien mordu, brillant même de la pointe de cet archet comme dans toute son étendue. M. Giraud est donc un violoniste très-distingué; mais — car il faut que cette particule adversative vienne toujours, dans l'intérêt de l'art, sous la plume analyseuse — M. Giraud n'a pour toute individualité que celle d'un de nos plus célèbres violonistes, qu'il imite par sa manière, son style, et dont il joue, au reste, toutes les productions de façon à faire croire à un auditeur aveugle ou qui fermerait les yeux, qu'il entend Vieuxtemps. Or, comme celui-ci a la priorité de ce style, de cette manière de poser le son, d'attaquer la double corde, etc., etc., nous engageons M. Giraud à se faire une individualité plus inhérente à sa nature.

M. Max-Mayer en possède une qui rappelle celle de Libon, élève de Viotti et de Rode, qu'on avait nommé le violon des dames. De plus, M. Max-Mayer est compositeur et violoniste romantique. Ses idées sont un peu vagues en composition, et son exécution mignarde et flatteuse. — Son intonation est limpide, jamais attaquée avec audace. Sa mélodie est douce rêverie, et son archet, quoiqu'un peu contourné dans sa manière d'aller, chante bien.

Sa *Grande Fantaisie originale* et son *Caprice romantique* se distinguent par la grâce mélodique que son exécution gracieuse met en relief. Dans le concert qu'il a donné chez Herz, Mlle Valéry Gomez, prima donna de concert qui nous vient, dit-on, des bords de la Garonne, a chanté l'air de la *Lucie* en cantatrice exercée à toutes les coquetteries de la vocalisation; et dans le duo de la *Reine de Chypre*, *Triste exilé*, etc., M. Lagrave, l'ex-chanteur de l'Opéra, s'est montré ce qu'il a toujours été, ténor puissant, sympathique et dramatique, à qui il n'a manqué qu'un rôle à créer pour prendre racine à l'Opéra.

Musique sacrée et musique libre.

Une exhibition de musique religieuse a eu lieu en l'église de la Trinité, rue de Clichy, pendant la messe du mariage de Mlle de Malleville. Ses collaborateurs en musique de chambre, secondés par M. Lefébure-Wely qui a touché l'orgue, ont joué, entre autre musique, l'hymne autrichien de Haydn; des fragments d'une bonne messe en musique fort bien chantés par M. Grignon fils; puis une fort jolie romance sans paroles composée par Mlle de Malleville pour le piano, transcrite pour le violoncelle par M. Lebouc, et religieusement chantée par lui sur son instrument, sans en avoir prévenu l'auteur, surprise agréablement sans doute d'entendre si bien interpréter sa pensée au moment solennel de la bénédiction qu'elle recevait. Et puisqu'il est question de musique d'église ou faite à l'église, nous devons mentionner ici le grand concert donné le 11 avril, dans la salle Sainte-Cécile, transformée en fort joli petit théâtre sur lequel les artistes de la Comédie-Française ont joué un petit drame en un acte intitulé : *Quitte ou double*, qui a été représenté entre les deux parties de ce brillant concert, concert dont le produit est destiné à la construction de l'église de Candé. Cet acte religieux a été accompli avec des éléments dramatiques et de musique profane, et il a été très-productif, car l'argent n'a pas d'opinion ni même d'odeur, comme a dit Vespasien. La fantaisie sur la *Favorite* et le *Carnaval de Venise*, joués par Mlle Ferni sur le violon; *la Danza*, tarentelle de Rossini, délicieusement chantée par Belletti, ainsi que le très-comique *terzetto Papatacci*, dit par lui, Calzolari et Rossi; les variations vocales sur l'air favori de Rode pour violon, chantées par Mme de La Grange, et le *Vrai bouton d'amour*, chansonnette si joyeusement dite par Sainte-Foy, ne sont pas précisément des œuvres musicales en style sévère; mais cette audition n'en a pas moins contribué puissamment et richement à l'édification d'un temple qui sera sans doute, il faut l'espérer, d'un style et d'un goût architectural sévère et pur.

Mlle Augustine Brohan s'est acquittée de son triple rôle d'auteur, de régisseur et d'actrice avec tout le charme et le zèle qui la caractérisent, et ce n'est pas peu dire. Pourquoi ne réparerions-nous pas notre oubli involontaire à l'égard de Mlle Beltramelli, du Théâtre-Italien; de Mlles Favart, Fix; de MM. Guichard, Mirecourt, Castel, Delaunay et Rey surtout, et même Offenbach, du Théâtre-Français, qui ont contribué, dans la somme de leur talent et peut-être de leur croyance, à cet acte de foi catholique? Le culte des arts résume toutes les religions.

Mme Steiner-Beaucé.

Mme Steiner-Beaucé, sœur de Mme Ugalde, est une cantatrice éminemment dramatique qui chante fort bien dans les concerts, mais qui doit être plus à l'aise sur la scène. Elle s'impressionne et impressionne son auditoire, quand elle se fait l'interprète de *la Reine de Chypre*, ou

qu'elle dit la scène de *sonnambulismo* du *Macbeth*, de Verdi. Soit donc qu'elle fasse de l'héroïsme scénique, ou qu'elle chante quelques émouvantes romances, Mme Steiner-Beaucé est une cantatrice à effet : elle l'a prouvé au concert qu'elle a donné le 16 avril dans la salle du Palais Bonne-Nouvelle. La *prima donna* de l'Opéra-Comique, sa sœur, a concouru au succès de ce concert, ainsi que M. Henri Binfield et sa sœur, Mlle Margaret Binfield, dans un charmant duo de harpe et de CONCERTINA.

Mlle Emma de Staudach, la pianiste viennoise, au jeu net et brillant, nous a fait ses adieux dans ce concert, et s'est fait justement applaudir dans un nocturne de Chopin, la saltarella de Stephen Heller, et surtout *l'Invitation à la valse*, de Weber, qu'elle a dite avec autant d'élégance que d'entrain.

Antonio Bazzini.

Parmi les violonistes qui se sont montrés si brillants dans la saison des concerts près de finir, il faut citer en première ligne Antonio Bazzini, le violoniste démon, qui a caractérisé sa manière de procéder sur son instrument par *la Ronde des Lutins*, qui l'assimile au démoniaque Paganini. Ce virtuose a donné son dernier concert dans la salle Herz. La séance s'est ouverte par la sonate en *fa* majeur pour piano et violon, de Beethoven, dite par Mlle Kastner et le bénéficiaire. Cette charmante sonate, dans la vieille manière de Beethoven, a été fort bien dite par les deux interprètes. La gentille pianiste en a fort bien joué l'adagio. Le violoniste italien et paganiniste en a chanté délicieusement, car il chante toujours sur son instrument, sa fantaisie sur *Anna Bolena*. Dans l'*Elégie* d'Ernst et surtout dans son *Caprice de bravoure*, avec le quatuor des *Puritains*, pour violon, *sans accompagnement*, le virtuose en dessine un des plus pittoresques par un *pizzicato* isolé du chant, comme peu de violonistes, même des plus habiles, pourraient le faire. En fait de ces excentricités et de concerts, on aime à penser qu'il n'a pas dit son dernier mot de la saison.

Concert de Mlle Joséphine Martin.

Mlle Joséphine Martin a donné son concert annuel chez Pleyel jeudi dernier; et devant sa clientèle de bonne et nombreuse compagnie, elle s'est montrée comme toujours, pianiste possédant un mécanisme net et brillant, vigoureux même, qui pourrait la mener à la sécheresse si elle n'avait autant d'esprit et de goût que d'amour pour son art. Elle a, de plus, trouvé le moyen de nourrir cet amour par la pensée musicale écrite, car Mlle Martin compose de fort jolis morceaux de piano, dans lesquels l'idée est mouvementée et dramatique. Son concert en a donné plusieurs preuves. Sa *Kermesse* est une fête flamande qui se distingue par la joie naïve, l'entrain qui touche même à la joie-orgie du peuple en Hollande, que Mlle Martin ne connaît probablement pas, mais qu'elle a devinée en artiste intelligente qu'elle est. Son andante intitulé *l'Aurore* a le charme d'un beau lever du jour, comme sa *Mazurka pastorale* a tout le pittoresque, toute la richesse de mouvement d'une fête aux champs sur un rhythme original qui nous fait oublier le bal champêtre des environs de Paris, tableau d'une civilisation aussi avancée que peu morale, qui grimace la joie et le plaisir sur quelques vulgaires polkas en mélodies déjà usées le lendemain de leur création. Mlle Martin a donc obtenu dans son concert un double et véritable succès comme compositeur et pianiste au jeu qui ne le cède à aucun autre pour la limpidité de l'intonation, du son, la propreté, le *brio* du trait, l'exactitude mathématique du phrasé et la verve de l'exécution générale.

Concert historique donné par François Delsarte.

Ces séances d'art chronologique, de musique rétrospective et datée sur le programme ne sont pas nouvelles, ce qui ne les empêche pas d'être toujours intéressantes.

Delsarte est un artiste chanteur-orateur dans toute la large signification de ces deux qualités. Faire voir à son auditoire tout ce qu'il y a de vrai, de naïf, dans les œuvres de nos vieux maîtres français, mais surtout ce que Gluck renferme de grand, de passionné, de tragique, de religieux, de beau d'idéal enfin, c'est recommencer Talma et continuer Rachel interprétant, comme on doit le faire, Corneille et Racine.

Il faut le dire cependant, des concerts composés exclusivement de cette musique rétrospective auraient le défaut d'être un peu monotones. Les paroles des morceaux de chant du XVIIe siècle ne disent, ne peignent que la nécessité de céder à l'amour. Poëtes et musiciens semblent n'avoir qu'une pensée, celle de dire et de chanter à l'envi qu'il faut aimer.

Et cependant quand cette morale relâchée se prêche à la manière d'une *chanson à danser* dite par M. B.... ou *Ma Sophie*, autre vieille chanson racontée en style musical du temps par Delsarte, on est surpris et charmé de la manière délicate dont nos pères parlaient d'amour.

L'espace nous manquant pour signaler tout ce que cette séance de vieille et bonne musique a présenté de curieux et d'intéressant, nous dirons sommairement que Mlle Stern est une jeune et jolie personne qui nous paraît chanter assez bien pour dominer la peur qui la paralysait, et que l'habitude de paraître en public lui fera perdre, il faut l'espérer. Mlle Marie Dussy possède une voix de brillant soprano dont elle sait tirer un excellent parti; elle l'a prouvé dans un chant de naïade emprunté à l'*Armide* de Gluck, et surtout dans l'air de *Zemire et Azor* de Grétry, la *Fauvette avec ses petits*, fort bien accompagnée par la flûte fauvette-rossignol de M. Demersseman.

La *Romanesca*, air de danse du XVIe siècle, pour alto-viola solo, avec accompagnement de quatuor et guitare, a été jouée ou plutôt chantée par M. Casimir Ney avec ce style, ce charme de mélancolie que l'alto a sous les doigts de cet habile virtuose.

Le monologue du deuxième acte de l'*Armide* de Gluck, le finale du même opéra, mais surtout la grande scène de Clytemnestre dans l'*Iphigénie en Aulide* du même compositeur, a offert l'occasion à Delsarte de montrer tout ce qu'il y a de voix d'âme, de passion, de poésie, dans le talent de cet habile professeur. Les affres, les épouvantements de cette mère désespérée en se voyant arracher sa fille pour lui plonger un couteau dans le cœur ; son apostrophe à Jupiter faite avec une telle conviction de la puissance et de la justice du maître des dieux, qu'on est porté par le triple prestige de la poésie, de la musique et de l'amour maternel à partager sa croyance, Delsarte peint tout cela en grand artiste, en tragédien consommé dans l'art de bien dire et de bien chanter : aussi en a-t-il été payé par une triple salve d'enthousiastes applaudissements.

HENRI BLANCHARD.

ALEXIS DE GARAUDÉ

Une assistance nombreuse remplissait il y a peu de jours l'église Saint-Roch. Des artistes, des hommes de lettres, des gens du monde, s'étaient réunis pour rendre un juste et dernier hommage à la mémoire d'Alexis de Garaudé, artiste modeste et fécond, mort il y a un an, après une longue carrière remplie de travaux honorables, et on peut dire incessants.

Un orchestre et un chœur nombreux exécutaient une messe de *Requiem*, composition inédite d'Alexis de Garaudé, et son dernier ouvrage. Il avait laissé entrevoir le désir que cette messe fût exécutée pour ses funérailles, et M. Albert de Garaudé, son fils, qui avait recueilli pieusement cette dernière volonté, a voulu qu'elle fût satisfaite. C'est par ses soins que l'exécution de cette messe de *Requiem* a eu lieu à Saint-Roch. Il a obtenu la permission de l'autorité ecclésiastique, et chargé M. Tilmant, l'excellent chef d'orchestre de l'Opéra-Comique, où M. Albert de Garaudé exerce avec une grande distinction les importantes fonctions d'accompagnateur, de *maestro al cembalo*, de la direction de l'orchestre; il dirigé lui-même les études et les répétitions des chœurs, et a confié à MM. Jourdan et Bussine, et à Mlle Amélie

Bourgeois, une des bonnes élèves et des belles voix du Conservatoire de musique, le soin de chanter les *soli*.

Des éléments aussi bien choisis ne pouvaient avoir qu'un excellent résultat : aussi l'exécution a-t-elle été parfaite. L'orchestre a marché avec l'ensemble, la précision qu'un habile général sait obtenir des soldats qu'il commande, surtout quand ces soldats sont valeureux, intelligents, et pleins de bonne volonté. Le chœur semblait ne former qu'une seule voix, sonore et suave à la fois, et les solistes n'ont pas manqué à la mission qui leur avait été confiée; leurs belles voix se développaient à merveille dans le vaste espace qu'elles avaient à remplir.

La messe de *Requiem* de M. Alexis de Garaudé est, comme tous ses ouvrages, écrite dans un style tout mélodique ; la phrase est toujours claire et limpide, et les mélodies sont bien appropriées au sujet qu'il avait choisi ; elles sont empreintes d'un sentiment religieux naturel et vrai. Les périodes se développent facilement; les voix sont bien unies entre elles et dialoguent dans un bon style, qui est bien placé à l'église. Cette messe est écrite à trois voix seulement, basse, ténor et soprano, et dans cette disposition un peu restreinte, l'auteur a su trouver une harmonie toujours complète, des ensembles bien soutenus, et des dialogues intéressants et ingénieux. Comme tout ce que M. de Garaudé a écrit, cette messe est d'une exécution facile, parce qu'il connaissait bien les limites et les facultés d s voix, qu'il n'excède jamais, et qu'il ne leur demande jamais non plus que des intonations naturelles et pour ainsi dire prévues, parce qu'elles sont amenées par un bon sentiment de l'harmonie.

L'orchestre, écrit avec beaucoup de soin, sans confusion et sans vide, se marie toujours bien et toujours à propos à l'ensemble vocal. Les *soli* qui interviennent au milieu de ces ensembles produisent un bon effet, et sont placés avec un discernement qui accuse du goût, de l'expérience et de l'art. M. Bussine a chanté avec la belle voix qu'on lui connaît, et beaucoup d'ampleur, le solo *Tuba mirum spargens sonum*, et M. Jourdan lui a bien répondu. Citons encore le *Recordare* en chœur, et l'*Ingemisco*, pour les trois voix seules, qui le suit. Le *Lacrymosa* a un beau dessin d'orchestre, bien suivi; la fugue sur les paroles : *Quam olim Abrahæ* est très-chantante, ce qui n'empêche pas le sujet et les développements qu'il comporte d'avoir le caractère qui convient. Citons enfin le *Pie Jesu*, sans accompagnement, très-bien exécuté, avec une grande justesse et une grande pureté d'intonation par MM. Jourdan, Bussine et Mlle Amélie, qui se nomme Bourgeois au Conservatoire, mais qui ce jour-là se nommait Borghèse. Mlle Amélie Bourgeois ou Borghèse a une belle voix, très-étendue ; elle parcourt facilement, et d'un timbre sonore et homogène, le clavier d'un riche mezzo-soprano, qui ne craint pas au besoin d'atteindre et de franchir les degrés du soprano, auquel elle confine.

M. Alexis de Garaudé avait beaucoup écrit, et le catalogue de ses ouvrages remplit plusieurs pages compactes. Parmi ses nombreuses romances, plusieurs ont obtenu l'honneur de la popularité. Ses ouvrages élémentaires ont eu surtout un grand succès. Il a publié une méthode de chant très-complète, qui contient des exercices variés, des vocalises, des leçons dans tous les styles. Cette méthode remarquable a été adoptée par le Conservatoire de Milan, et traduite dans toutes les langues de l'Europe.

Son petit traité de l'*Harmonie rendue facile* a obtenu le même honneur : c'est un guide pratique qui peut épargner aux élèves beaucoup de temps, et au maître beaucoup de soins, parce qu'il est clair, concis et qu'il contient des exemples bien faits.

M. Alexis de Garaudé n'avait pas d'abord été destiné à faire de la musique sa principale occupation ; il ne l'avait étudiée que comme délassement. Il était né en 1779, à Nancy, où son père était conseiller au Parlement. Il était tout jeune encore lorsque son père perdit, par la révolution, sa position d'abord et sa fortune ensuite. Alexis de Garaudé n'hésita pas alors à faire de la musique sa profession, et il l'étudia sérieusement. Il vint à Paris, où il prit des leçons d'harmonie et de composition de Cambini, compositeur italien, fixé à Paris, dont la vie aventureuse et dissipée, quoique laborieuse, devait avoir un triste dénouement. M. Fétis dit qu'il est mort, à Bicêtre, où il avait été reçu comme *bon pauvre* en 1815. Les soins et la reconnaissance de son élève Garaudé n'avaient pu le soustraire à cette fin malheureuse, où l'avaient inévitablement conduit son intempérance et l'amour qu'il avait pour le cabaret, comme Lantara, qui semble lui avoir donné l'exemple de cette vie et de cette mort, puisqu'il avait dû aussi mourir dans le lit d'un hôpital.

Garaudé étudia ensuite la composition avec Reicha, prit des leçons de chant de Crescentini et de Garat, et se consacra dès lors avec beaucoup d'ardeur à l'enseignement et à la pratique du chant. En 1808 il entra comme ténor, à la chapelle impériale. Il fut conservé à la Restauration dans la chapelle du roi, et fut nommé en 1816, lors de la réorganisation de l'*Ecole de chant*, qui devait plus tard reprendre son nom célèbre de Conservatoire de musique, professeur de chant dans cet établissement. Il y forma de nombreux et de bons élèves, parmi lesquels il faut citer particulièrement Mlle Clotilde Colombelle, qui, sous le nom de *Coreldi*, chanta sur les grands théâtres de Milan et de Naples, et y obtint des succès réels.

M. de Garaudé professa pendant vingt-trois ans au Conservatoire. Il n'a cessé, depuis sa retraite, d'écrire et de composer. Il est mort à l'âge de 73 ans, au moment où les membres de la section de musique de l'Institut espéraient obtenir pour lui une juste et légitime distinction. Ils demandaient pour cette vieillesse patiente et laborieuse la décoration de la Légion-d'Honneur.

M. Albert de Garaudé, son fils, est assez connu pour qu'il suffise de le nommer. Tout le monde sait qu'il est un de nos accompagnateurs les plus habiles, les plus brillants, les plus recherchés, un compositeur distingué, un musicien instruit et plein de goût, un professeur excellent. Outre la place qu'il occupe à l'Opéra-Comique, il a encore reçu, depuis quelques années, de M. Girard et du comité de la Société des concerts, l'honorable mission de surveiller et de diriger les études du chant. Tous les musiciens professent pour M. Albert de Garaudé une estime sincère, et tous ceux qui le connaissent l'aiment.

F. HALÉVY.

CORRESPONDANCE.

Bruxelles, 21 avril.

Nous avions un opéra italien; il est mort ; dispensez-moi de prononcer son oraison funèbre. Pour vivre, il lui manquait des chanteurs, un répertoire et des spectateurs. Vous voyez bien que son trépas était un événement forcé. Il faut le reconnaître, quoiqu'il en coûte aux amis sincères de l'art, aux vrais dilettantes, le dépérissement de l'opéra italien n'est pas un fait local, qui tienne à des circonstances particulières et qui se soit seulement manifesté en Belgique. Le mal est plus grave ; il affecte le caractère d'une épidémie générale. Partout, l'opéra italien languit; les conditions d'existence qui lui ont manqué dans notre capitale, lui font défaut partout. Il était dans sa destinée d'être remplacé par l'opéra français, dont il fut le générateur ; cette destinée commence à s'accomplir ; elle s'accomplira. Résiste-t-on à la loi de la fatalité?

Ainsi donc, comme je vous le disais en commençant, notre opéra italien est mort. L'impresario s'en est allé d'un côté ; les chanteurs se sont dispersés de l'autre, et tout a été dit. L'entrepreneur français, auquel l'autorité communale avait imposé cette concurrence, demeura maître du champ de bataille ; mais, pour profiter de la victoire, il fallait qu'à tout prix il se procurât une prima donna ; car, chose presque incroyable, le premier emploi féminin ne fut rempli, sur notre scène lyrique depuis le commencement de l'année théâtrale, qu'accidentellement et par des artistes de passage. Les dieux favorables ont dirigé vers nos rivages l'esquif de Mlle Masson. Depuis quinze jours, l'intelligente artiste donne au Théâtre-Royal de Bruxelles des représentations qui ont rendu à ce spectacle la vie et le mouvement. Faut-il vous dire qu'elle a été accueillie par les témoignages d'une chaude sympathie ? Supposer

le contraire serait faire injure au goût de nos dilettantes. Mlle Masson s'est fait entendre dans *la Favorite*, *la Reine de Chypre*, *Charles VI*, *le Prophète*, et chacun de ses rôles où s'est manifesté son beau talent lui a été l'occasion d'une brillante ovation. Malheureusement, son séjour à Bruxelles ne sera pas de longue durée. Déjà l'on annonce sa dernière soirée, au grand désappointement de nos amateurs, qui commençaient à se faire une douce habitude d'entendre les chefs-d'œuvre de nos maîtres, rendus par une interprète digne d'eux.

Mlle Masson sera remplacée, autant que le ballet peut remplacer l'opéra, par M. Saint-Léon et Mlle Plunkett, dont les représentations commenceront à la fin de cette semaine. M. Saint-Léon est pour nous une ancienne connaissance. Avant d'entrer à l'Opéra, il fut attaché au théâtre de Bruxelles, où l'on a gardé de son talent un agréable souvenir. Il sera bien reçu.

Il s'est passé peu d'années où je ne me sois mis dans l'obligation de vous entretenir des désastres de la direction des théâtres royaux de Bruxelles. Les revers éprouvés par les concessionnaires du privilége de ces spectacles pouvaient être mis au rang de ce que les naturalistes appellent des phénomènes périodiques. Cet état de choses ne différait guère de celui que la statistique dramatique constate annuellement dans les grandes villes de France. Mais nos autorités communales ont fini par comprendre que la dignité de Bruxelles comme capitale souffrait d'être à chaque instant privée des moyens d'offrir aux étrangers qui la visitent l'attrait des jouissances intellectuelles dont la civilisation a fait, au temps où nous vivons, un objet de première nécessité. Las de s'imposer des sacrifices considérables qui ne servaient jamais qu'à combler le déficit des directeurs déconfits, sans assurer la prospérité des théâtres, elle a résolu de prendre ceux-ci à sa charge, en choisissant un gérant actif et intelligent, auquel elle confierait la mission de les administrer pour son compte. En même temps elle a décidé qu'on ne jouerait plus que l'opéra et le ballet au théâtre royal. La comédie, le drame et le vaudeville disparaissent de son programme, ce qui est sans inconvénient pour les amateurs de ces trois genres littéraires, ou quasi littéraires, puisqu'ils sont exploités sur deux autres scènes.

Grâce aux nouvelles mesures prises par l'autorité communale, l'opéra de Bruxelles va s'établir sur une base stable. L'art en ressentira une heureuse influence et les artistes y gagneront. Sachant qu'ils ne courent plus les chances attachées à la fortune ordinairement fort compromise d'un entrepreneur, les chanteurs de mérite seront plus portés à contracter un engagement avec notre théâtre qu'avec tout autre, et ils exigeront des traitements moins élevés, parce qu'ils seront sûrs de les recevoir intégralement. Un homme spécial va être chargé de réunir pour la prochaine campagne lyrique, les éléments d'une troupe aussi distinguée qu'il sera possible. Il se rendra pour cela à Paris et dans les grandes villes de France.

De nombreuses réclamations s'étaient élevées contre la clôture de notre Opéra dans les mois d'été, qu'on avait vue se renouveler depuis trois ans, au grand préjudice des artistes et du public. Ces réclamations ont été entendues. Le théâtre royal fermera encore du mois de mai au mois d'août, mais pour la dernière fois. L'interruption des représentations est cette année un événement de force majeure : la salle va être, non restaurée, mais entièrement reconstruite. De l'édifice actuel, on ne laissera subsister que les quatre murs. Tout l'intérieur sera refait sur un nouveau plan. C'est M. Séchan, votre habile architecte et décorateur, qui nous dotera d'un théâtre confortable et riche. L'autorité communale n'épargnera pas plus la dépense que l'artiste n'épargnera sa science et son goût. A ces conditions, nous aurons quelque chose de complet. L'inauguration de la nouvelle salle aura lieu au commencement de septembre par le *Juif errant*, qui sera monté avec le plus grand luxe.

Le prince royal de Belgique vient d'atteindre sa majorité. Cet événement, qui consolide notre monarchie, a été célébré dans le pays entier par des manifestations vives et unanimes. Peut-être au premier abord vous semble-t-il qu'un tel fait serait plutôt du ressort d'une correspondance politique que de celui d'une correspondance musicale. Ayez un peu de patience. Des fêtes ont été organisées en témoignage de la joie publique et la musique en fut, comme toujours, l'élément principal. Trois cantates ont vu le jour à cette occasion. On entendit la première dans un concert populaire, dont il est superflu que je vous parle; la seconde, composée par M. Limnander, fut exécutée dans une solennité à laquelle assista la famille royale; la troisième, œuvre de M. de Bériot, fera partie du programme d'un concert du Conservatoire, annoncé pour dimanche prochain.

La fête où l'on a entendu la cantate de M. Limnander était offerte au roi et aux princes par la Société de la Grande Harmonie. Vous comprenez qu'on avait choisi avec un soin tout particulier les virtuoses qui devaient y paraître. Ce furent d'abord Vieuxtemps et Servais, qui jouèrent chacun deux morceaux au milieu d'applaudissements qu'ils purent prendre pour un écho de ceux qui retentissaient peu de jours auparavant dans la salle Herz. Le chant n'offrit rien de remarquable. Comment les organisateurs du concert, qui avaient obtenu le concours de Mlle Masson pour l'exécution de la cantate, ne lui demandèrent-ils pas un ou plusieurs de ces airs qu'elle dit si bien? C'est ce que personne n'a compris. Ils ont mieux aimé, par patriotisme sans doute, faire entendre une cantatrice belge. Le patriotisme est une vertu louable, mais il n'est guère de mise dans les arts.

La cantate de M. Limnander n'est pas indigne de l'auteur des *Monténégrins* sous le rapport de la forme, mais c'est un morceau froid, comme le sont toutes les pièces officielles. Il faut dire que le compositeur avait à mettre en musique les plus pauvres vers du monde, ce qui aura bien pu entraver l'élan de son imagination.

Dès le lendemain de la fête à l'éclat de laquelle il avait tant contribué, Vieuxtemps est parti pour Londres. Dans quelques jours il reviendra et donnera un concert où il fera entendre son dernier concerto. Il y a plusieurs années qu'il n'a joué en public à Bruxelles, bien qu'il y ait séjourné à différentes reprises. Il gardait rancune à ses compatriotes de ce que, la dernière fois qu'il leur offrit l'occasion d'applaudir à son admirable talent, ils n'avaient pas répondu à son appel avec l'empressement sur lequel il a, en effet, le droit de compter. Je serais fort surpris que le même sujet de plainte lui fût donné ces jours-ci, car l'annonce de son concert a mis le monde amateur et curieux en émoi. Le retentissement des succès qu'il vient d'avoir à Paris influera beaucoup sur le résultat de sa prochaine soirée. Vieuxtemps et Servais ont le projet de s'associer pour aller exploiter ensemble l'Angleterre, l'Irlande et l'Écosse dans le courant de cet été. Il n'est pas douteux que la réunion de ces deux noms célèbres n'exerce sur le public anglais l'action la plus attractive.

Le quatrième concert du Conservatoire aura lieu dimanche prochain. On y entendra pour la seconde fois de cette année la musique de *Struensée*, de Meyerbeer, qu'on ne se lasse ni d'admirer, ni d'applaudir. Un fragment qui n'a point été exécuté aux concerts précédents fera cette fois partie du programme. Le prince royal assistera à ce concert. Le Conservatoire ne pouvait pas le recevoir plus dignement qu'en lui faisant entendre l'œuvre de l'illustre maître.

ÉPHÉMÉRIDES MUSICALES.

24 avril 1721. Naissance de Jean-Philippe Kirnberger, à Saalfeld (Thuringe). Il fut organiste, compositeur et surtout célèbre comme théoricien.

25 — 1706. Naissance du P. Jean-Baptiste Martini, à Bologne.

26 — 1795. Naissance d'Auguste-Mathieu Panseron, à Paris.

27 — 1767. Naissance d'André Romberg, à Vechte. Ce compositeur et violoniste distingué était cousin du célèbre violoncelliste Bernard Romberg.

28 — 1799. Naissance de Henri-Frédéric Enckhausen, compositeur organiste de la cour de Hanovre.

29 — 1800. Le célèbre hautboïste Jean-Chrétien Fischer meurt d'apoplexie, à Londres, au moment de jouer un solo. Il était né à Fribourg en Brisgau, en 1733.

30 — 1769. Naissance de Boniface Asioli, à Correggio ; compositeur et auteur de traités de musique estimés.

Théodore PARMENTIER.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Académie impériale de musique, le *Freischütz* et *Orfa*.

*** La rentrée de Fanny Cerrito a eu lieu lundi dernier dans *Orfa*, sa dernière création. La charmante danseuse a reparu devant une brillante assemblée et a retrouvé le succès tout juste au point où elle l'avait laissé. Le ballet a été donné trois fois de suite, toujours précédé de *Lucie de Lamermoor*.

*** Dans ce dernier ouvrage, Roger a chanté aussi trois fois le rôle d'Edgard avec une supériorité de plus en plus remarquable. Massol est toujours fort bien dans celui d'Ashton, et Mlle Nau se distingue par une simplicité pleine de grâce et de naturel dans celui de Lucie.

*** La première représentation de la *Fronde* est annoncée pour mercredi prochain.

*** Le ballet nouveau dont Henri Potier écrit la musique, et dans lequel débutera Mme Guy-Stéphane, suivra de près la *Fronde*.

*** Il est toujours question d'une clôture de six semaines ou deux mois pour la restauration de la salle.

*** A l'Opéra-Comique, il y aura aussi quelques travaux, mais qui ne dureront pas plus d'une semaine.

*** Le théâtre de l'Opéra-Comique a repris mercredi la *Fée aux Roses*, cet ouvrage si populaire et si amusant, dont la partition est un chef-d'œuvre. Mlle Lefebvre chantait le rôle principal avec autant de succès que de talent. Coulon remplissait celui d'Atalmuc. Jourdan, Sainte-Foy, Mme Meyer-Meillet avaient gardé leur emploi primitif, mais Ponchard jouait le rôle du prince créé par Audran, Mlle Révilly remplaçait Mlle Lemercier. La salle était remplie jusqu'aux combles, et l'ouvrage rendu avec un parfait ensemble, a fait tant de plaisir que cette reprise équivaut à une première représentation.

*** Mlle Favel a fait sa rentrée dans *le Père Gaillard* et *les Voitures versées*. Elle a été accueillie et applaudie comme elle méritait de l'être.

*** Une représentation vraiment extraordinaire, organisée par le zèle infatigable de Mme Scribe, sera donnée jeudi, 28 avril, sur le théâtre de l'Opéra-Comique, au profit de l'Œuvre des secours à domicile. Elle se composera : 1° de *la Camaraderie*, jouée par les artistes de la Comédie-Française; Mme Léontine Volnys et Mlle Anaïs y reparaîtront dans les rôles créés par elles; 2° de la première représentation de *la Lettre au bon Dieu*, opéra comique en deux actes, joué par Mlles Caroline Duprez et Meyer, MM. Sainte-Foy, Ricquier et Jourdan; 3° d'un divertissement exécuté par Fanny Cerrito et autres artistes de l'Académie impériale de musique; 4° de la première représentation de *l'Ombre d'Argentine*, opéra comique en un acte, dernier ouvrage de Bayard, joué par Mmes Lemercier, Decroix, Talmon, MM. Sainte-Foy, Ponchard, Nathan et Lemaire. Il y a certainement dans les divers éléments de cette soirée une puissance d'attraction à laquelle le public ne résistera pas, malgré l'élévation du prix des places.

*** Aujourd'hui dimanche, au Théâtre-Italien, représentation extraordinaire: *le Barbier de Séville* et un acte de *Norma*, chantés par Mmes de La Grange et Cruvelli. Dimanche dernier, ce même spectacle avait plus que rempli la salle.

*** Une représentation au bénéfice du doyen des chanteurs italiens, le célèbre Galli, qui, de tous ses succès passés n'a conservé que sa renommée et une vieillesse en proie aux souffrances de tout genre, sera donnée jeudi prochain. Pour que la recette soit brillante, on a choisi la reprise de *l'Elisire d'amore*, chanté par Mme de La Grange et Napoleone Rossi, qui rempliront pour la première fois les rôles d'Amina et de Dulcamara.

*** Mme Sontag a terminé le cours de ses représentations en Amérique. Huit opéras ont composé son répertoire : *la Figlia del Reggimento*, *Il Barbiere*, *Lucrezia Borgia*, *la Sonnambula*, *Don Pasquale*, *Lucia*, *Linda* et *Maria di Rohan*, qu'elle a jouée pour la première fois et pour rendre service à un baryton nommé Badiali

*** Faire représenter un opéra partout ailleurs qu'au théâtre, sans l'appui d'un directeur, sans le concours d'un orchestre éprouvé, d'artistes habitués au public, est toujours une entreprise des plus difficiles et trop souvent d'un résultat douteux. Mlle Péan de la Roche Jagu s'est senti encore une fois le courage d'affronter ces dangers, ces mauvaises chances, et sa *Jeunesse de Lully* a été exécutée mercredi dans la salle Sainte-Cécile. Nous voudrions pouvoir dire que le succès a été décisif, mais le devoir, l'intérêt même du compositeur nous en empêchent. Il ne faut tromper personne, ni en mal ni en bien. Ce que nous constatons avec plaisir, c'est que Mlle Péan de la Roche Jagu a été heureuse dans le choix de son principal interprète : Mlle Zélie, chargée du rôle de Lully, est une jeune et jolie personne, dont la voix a des qualités excellentes, mais qui ont besoin, comme son jeu, de se perfectionner par l'étude. Dans le concert qui précédait la pièce, Mlle Zélie avait chanté une *Pavana* qui lui avait concilié les suffrages, et ce jugement favorable a été confirmé à son profit dans l'opéra. Quant aux autres amateurs ou artistes, le plus poli, c'est de n'en pas parler.

*** Aujourd'hui, dimanche, il y aura exercice des élèves du Conservatoire de musique et de déclamation. Le programme se compose ainsi qu'il suit : 1. Ouverture nouvelle, composée par M. Victor Chéri; 2. second acte de *Tartuffe*, joué par MM. Lesage, Tuchmann, Mlles Delaporte et Grangé; 3. second acte du *Barbier de Seville*, joué par MM. Vonoven, Lesage, Gilles de Saint-Germain, Grenier, Roger, Salvat et Mlle Arrène; 4. premier acte du *Comte Ory*, chanté par MM. Ferran, Grambade, Bonnehée, Mlle Curbale, Borghèse, Rey et Saunier.

*** Richard Mulder et Sivori ces deux artistes qui ont recueilli tant de bravos dans les derniers concerts, viennent de partir pour une tournée en Suisse. Nous pouvons leur prédire de nouveaux succès.

*** Le concert de Jacques Offenbach, que nous avions annoncé pour le 26 avril, est remis au 6 mai, à sept heures et demie du soir, salle Herz. Le programme a subi quelques modifications : un trio sur la prière de *Moïse*, pour deux violons et basse, composé par Jacques Offenbach, sera exécuté par MM. Alard, Hermann et l'auteur. M. Samson, de la Comédie française, récitera différentes scènes et remplacera Mlle Augustine Brohan. On jouera une opérette *le Trésor à Mathurin*, dans lequel M. Sainte-Foy, Mmes Lemercier, Meyer et Mlle Théric, des Français, feront assaut de talent, d'esprit et de gaîté.

*** Au concert donné par Géraldy mardi prochain, 26 avril, on entendra, outre le bénéficiaire, MM. Tamburini, Gardoni, Levassor, les frères Lyonnet, Mme Gaveaux-Sabatier, Duflot-Maillard, Reydellet de Mareuil, et pour la partie instrumentale, MM. Léon Lecieux, Lefebure Wély, Mlle Joséphine Martin. Géraldy chantera dans le quatuor du premier acte de *Guillaume Tell*, le quintetto de *Moïse*, le duo du *Matrimonio segreto* avec Tamburini. Gardoni dira un air italien composé pour lui par Renaud de Wilback; Mme Gaveaux-Sabatier, un duo avec Géraldy et l'air du *Caïd*. On exécutera le prélude de Bach, arrangé par Gounod. Presque toute la salle est déjà retenue.

*** Mlle Marie Mira donnera jeudi prochain, à huit heures, dans la salle Herz, une soirée musicale et dramatique, avec le concours de Mlle Rachel, de M. et Mme Lefébure-Wély, MM. Herman, Jules Lefort et Levassor. En voici le programme : — Andante de *Lucie* de Liszt, exécutée par Mlle M. Mira. — Duo des *Voitures versées*, chanté par Mme Lefébure-Wély et M. Jules Lefort. — Romance sans paroles de Mendelssohn; Valse de Chopin, exécutées par Mlle Mira. — Air du *Billet de Loterie*, chanté par Mme Lefebure-Wély. — *Scherzo* pastoral pour orgue à percussion de Lefébure-Wély, exécuté par l'auteur. — *Rêve d'enfant*, de M Nibelle. *Chantez, gais matelots*, de Quidant. Romances chantées par M. Jules Lefort. — *Les Bois* de E. Prudent, exécutés par Mlle M. Mira. — Noël d'Ad. Adam chanté par M. Jules Lefort. — Prélude de Bach, arrangé pour violon, orgue et piano, par Gounod et exécuté par MM. Herman, Lefébure, et Mlle M. Mira. — Intermède par Mlle Rachel.

*** Dans le concert donné par elle ces jours derniers, comme dans celui qu'elle avait donné l'année précédente, Mme Roubaux a confirmé sa réputation de pianiste élégante et distinguée. Mme de La Grange et Alard lui avaient prêté leur concours, et une telle réunion de talents ne pouvait manquer son effet sur l'auditoire.

*** Dimanche dernier, Mlle Balla, élève du Conservatoire, a parfaitement chanté, à la chapelle des Tuileries, le bel *O Salutaris* en *si* bémol de Lesueur.

*** La fête du Printemps célébrée dimanche dernier au Jardin-d'Hiver, contenait une partie musicale dont il est bon de tenir compte. Nous mentionnerons d'abord, parmi les corps de musiques militaires conviés à cette fête, la musique des guides, ensuite la musique du 13e de ligne, celle du 51e, et enfin la fanfare du 5e bataillon des chasseurs à pied. Parmi les artistes solistes, nous ne rendrons que justice à M. Jourdan, en disant qu'il a chanté admirablement l'air de *Joseph*, et que le duo de *la Reine de Chypre*, chanté par lui et M. Pierre Laurent, a été vivement et longtemps applaudi. Mlle Petit-Brière, dont la complaisance n'est jamais en défaut, remplaçait Mme Colson indisposée; son succès dans l'air *Casta Diva* a été aussi bruyant que mérité. MM. Triébert et son hautbois; M. Jules Simonet sa flûte, et M. Lotto, le petit violoniste prodige, composaient la partie instrumentale de la fête. Ils ont brillamment rempli la mission qui leur était confiée. Les élèves de la classe populaire du Conservatoire, dirigés par M. Édouard Batiste, ont chanté le chœur des gardes-chasses du *Songe d'une nuit d'été* et plusieurs autres morceaux avec une perfection à laquelle ils nous ont, du reste, habitués. Dans la partie comique, M. Levassor donnait la réplique à Mlle Ida Bruning dans une fantaisie polyglotte mêlée de chants et de danses, qui a provoqué dans toutes les parties du jardin un rire inextinguible. Le fameux sextuor de *la Fari londaine*, chanté par cinq personnes seulement, a produit son effet ordinaire, et le couplet, terminé d'une façon aussi juste que piquante par le nom de M. Ad. Adam, a été vivement applaudi.

*** A un concert donné le 7 février dans la ville de Sacramento (Californie), et dont les billets ont été, suivant la méthode américaine, vendus aux enchères, le premier billet, dit *billet d'honneur*, a été adjugé 6,000 fr. Voici comment l'*Echo du Pacifique* raconte les péripéties de l'enchère : La première mise à prix pour le billet d'honneur a été de 100 dollars, couverte aussitôt par un second cri de 150 dollars, auquel la première voix a répondu, sans hésitation, 200. Les deux champions rompirent des lances jusqu'à concurrence de 450 dollars, quand un citoyen éminent de la ville entra dans la lice et cria : 500! Je dois vous dire à l'oreille qu'il y avait trois sociétés différentes dont l'intention était d'aller jusqu'à 1,000 dollars; je vous le dis à l'oreille parce qu'on en avait fait un secret au public. La foule commençait à s'impressionner vivement, et le désir de faire mieux que n'avait fait San-Francisco, la satisfaction de montrer qu'il reste encore parmi nous quelque monnaie, l'esprit de galanterie vis-à-vis d'une artiste distinguée à laquelle on tient à faire comprendre qu'elle n'a point eu tort de penser à nous, tels étaient les principaux stimulants. Tous les

yeux se tournaient vers un certain coin de la salle, d'où bientôt une voix cria : 1,150 dollars! à laquelle il fut répondu : 1,175 ! Et il ne s'était pas écoulé une seconde qu'une voix pleine et sonore s'écriait : 1,200 ! On comprit alors que c'était une lutte finie. L'adjudication fut déclarée en faveur de ce dernier enchérisseur, dont on demanda le nom. Un silence solennel s'établit, et les adjudicataires furent proclamés sous le nom bien venu des carabiniers de Sutter. Tout le monde savait que notre vieux pionnier, le capitaine Sutter, serait la personne à qui devait être déféré ce billet d'honneur, et les hourras se succédèrent pendant plusieurs minutes, pour applaudir au bon goût et à la générosité de l'estimable corps vainqueur dans l'enchère. Le billet suivant s'est vendu 50 dollars, et, à partir de ce moment, les autres tombèrent à un dollar. Mlle Catherine Hayes a été, comme toujours, admirable de grâce et de talent. M. Mengis a chanté la *Marseillaise*, et l'enthousiasme était si grand qu'un officier de l'escorte du capitaine Sutter a arraché une de ses épaulettes et l'a jetée au pied de ce chanteur, au milieu des bravos de toute la salle.

⁂ Par une fatalité dont on voit de fréquents exemples chez les vieillards, il y avait à peine vingt-quatre heures que la tombe du compositeur Louis Jadin s'était refermée, lorsque la femme de cet artiste, née Justine-Louise Baron, a aussi été enlevée à sa nombreuse famille; elle avait quatre-vingt-deux ans, et comptait plus de trente enfants, petits-enfants ou arrière-petits-enfants. Après avoir vécu soixante ans dans l'union la plus parfaite, ces deux vieillards ont ainsi vu finir en même temps leur patriarcale existence. Les obsèques de Mme Jadin ont eu lieu à Notre-Dame-de-Lorette.

⁂ Une des anciennes illustrations de l'Opéra-Comique, Mlle Desbrosses, actrice remarquable par sa verve chaleureuse et communicative, vient de s'éteindre à l'âge de quatre-vingt-six ans. L'une de ses dernières créations avait été le rôle de dame Marguerite, dans la *Dame blanche* de Boïeldieu.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

⁂ *Londres*, 20 avril. — Au *Barbier* a succédé *Guillaume Tell*, sur le théâtre de Covent-Garden. Tamberlik, dans le rôle d'Arnold, a produit un immense effet, qui contribuera sans doute à relever la fortune de l'entreprise.

⁂ *Saint-Pétersbourg*. — Avant de quitter Saint-Pétersbourg pour revenir en France compléter l'approvisionnement du bel établissement de musique qu'il vient de fonder dans notre capitale, et dont l'ouverture a été accueillie avec une si grande faveur, M. Dufour a voulu prendre congé des professeurs distingués et des artistes éminents à la bienveillance et aux bons conseils desquels il a dû une grande partie de son succès. Il réunissait donc dimanche dernier, 29 mars (10 avril), dans une fête artistique, M. Damcke, le spirituel écrivain auquel les journaux russes et étrangers doivent d'excellents articles de critique musicale; M. Rubinstein, que ses savantes compositions classent déjà parmi les maîtres; MM. Frackman, Muller, Lévy, attachés aux grands établissements d'instruction publique, et qui se partagent l'enseignement du piano dans la haute noblesse de notre ville; Léonard, le grand violoniste, que sa nomination comme professeur au Conservatoire de Bruxelles est venu chercher à Saint-Pétersbourg, où trois concerts successifs, donnés par lui et sa gracieuse femme, n'ont pu rassasier la curiosité d'un public avide de les entendre; M. Leschetitzky, jeune virtuose de Vienne, dont tous les pianos se disputent déjà les charmantes compositions : *le Chant du Pêcheur*, *la Cascade*, *le Caprice à la valse*, et qui compte, après une tournée dans toute la Russie, en Allemagne et en Angleterre, venir recevoir à Paris la consécration de sa précoce célébrité; M. Lichtenthal, dont les instruments ont acquis une réputation qui le met au premier rang des facteurs de pianos de Saint-Pétersbourg; enfin, dans une autre branche de l'art, M. Perignon, le célèbre portraitiste, l'homme aimable par excellence, dont le magnifique portrait de Mlle Marie Lablache qu'il vient d'achever est venu nous révéler l'immense talent. La plus franche cordialité a présidé à cette réunion toute artistique, et dans laquelle plusieurs toasts ont été portés *à la propagation de la bonne musique en Russie et à la prospérité du nouvel établissement*.

Le Gérant : BRANDUS.

DERNIÈRES PUBLICATIONS DE BRANDUS ET Cie, ÉDITEURS,

103, rue Richelieu

JACQUES BLUMENTHAL

Op. 22. *Les Mariniers*, scène italienne, pour le piano..... 5 »
Op. 23. *Plainte du petit Savoyard*, mélodie pour le piano... 5 »
Op. 24. *Le Sommeil interrompu*, fantaisie pour le piano..... 7 50
Op. 25. *Un Moment heureux*, caprice pour le piano 7 50
Op. 27. *Marche des Slovaques* pour le piano ..... 6 »
Op. 28. *Troisième nocturne* pour le piano..... 5 »

PENSÉES INTIMES

Deux romances sans paroles pour le piano, par

HENRI ROSELLEN

Op. 138. — Prix : 6 fr.

TROIS BLUETTES
Pour le violon avec accompagnement de piano sur le
JUIF ERRANT,
PAR
D. IKELHEIMER.
Trois suites. — Chaque : 6 francs.

CHARLES VOSS

LE COLLIER DE PERLES

Etude brillante pour le piano.
Op. 140, n° 2. — Prix : 5 fr.

ROSE ET BLANCHE

Deux valses élégantes pour le piano.
Op. 151. — Deux suites, chaque, 5 fr.

BLONDINETTE

Valse caprice pour le piano. — Op. 84. Prix : 5 fr.

POUR PARAITRE LE 10 MAI PROCHAIN,

Chez BRANDUS et Ce, éditeurs, 103, rue Richelieu,

DEUX ŒUVRES POSTHUMES DE

CHARLES MARIE DE WEBER

1° Variations pour le violoncelle avec accompagnement de piano . . . . . 9 »
2° *Marche* arrangée pour le piano. 2 50
La même arrangé à quatre mains. 2 50

N. B. — Cette marche a été composée pour la Société royale des musiciens britanniques, à Londres, et exécutée l'occasion de la fête annuelle, le 13 mai 1826.

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

20e Année. | No 18. | 1er Mai 1853.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, ET POUR TOUTE LA SUISSE. Chez M. Ed. de la Flèchère, 193, rue du Terraillet.
Bruxelles. Detrie Tomson, 15, rue des Dominicains.
Londres. S'adresser à M. Davison (Wesso et Cie), 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Maison Brandus, perspective Nevski.
Berlin. Schlesinger, 34, u.d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Joegerstr.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Nos abonnés reçoivent, avec le présent numéro, l'une des œuvres posthumes de Weber que nous avons annoncées : *LA MARCHE*, réduite pour piano.

SOMMAIRE. — Théâtre impérial de l'Opéra-Comique, représentation extraordinaire, *la Lettre au bon Dieu*, opéra comique en deux actes, de MM. Scribe et de Courcy, musique de Duprez, et *l'Ombre d'Argentine*, de MM. Bayard et Biéville, musique de Montfort (premières représentations), par **Henri Blanchard**. — Théâtre-Lyrique, *le Colin-Maillard*, opéra comique en un acte, de MM. Michel Carré et Jules Verne, musique de M. Aristide Hignard (première représentation), par **G. Héquet**. — Conservatoire impérial de musique et de déclamation, exercice des élèves. — Auditions musicales, par **Henri Blanchard**. — Deuxième et dernière lettre à M. Fétis père, par M. le comte **Camille Durutte**. — Instruments de Sax. — Un maître de chapelle sous Louis XIII. — Correspondance, Saint-Pétersbourg. — Éphémérides. — Nouvelles et annonces.

THÉATRE IMPÉRIAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

REPRÉSENTATION EXTRAORDINAIRE AU BÉNÉFICE DE L'ŒUVRE DE SECOURS A DOMICILE.

Ouverture de **ZANETTA.** — *Deux actes de* **LA CAMARADERIE.** — **LA LETTRE AU BON DIEU**, *opéra comique en deux actes, libretto de* MM. SCRIBE *et* DE COURCY ; *partition de* M. DUPREZ. — **L'OMBRE D'ARGENTINE**, *opéra bouffon en un acte, libretto de feu* BAYARD *et* M. BIÉVILLE ; *partition de* M. MONFORT.

(Premières représentations le 28 avril 1853.)

Depuis le succès des *Noces de Jeannette*, l'esprit des auteurs, l'inspiration des compositeurs, des directeurs et des acteurs sont portés vers les bergeries : *la Lettre au bon Dieu* est donc une bergerie, une pastorale ; mais ce sont des mœurs champêtres comme les comprend M. Scribe, comme il les a peintes dans un de ses vaudevilles intitulé *la Campagne*, où il représente tous les paysans des environs de Paris avec des habitudes de rapine et de vol. En opposition à des villageois de ce genre, les auteurs du nouvel opéra ont jeté dans l'action de cet ouvrage une jeune fille d'une naïveté impossible, qui pousse la simplicité jusqu'à écrire au bon Dieu pour lui demander un mari ; et sa confiance est telle dans la bonté du Père éternel, qu'elle va déposer sa lettre dans le tronc de l'église du village allemand où se passe l'action ; puis un bourgmestre imbécile et ridicule, comme ils le sont tous, depuis Bridoison jusqu'aux baillis de *la Pie voleuse*, celui du *Nouveau Seigneur de village*, et le juge du *Menuisier de Livonie*, dont on a fait le fameux *Bourgmestre de Saardam*.

Un jeune seigneur du village voisin vient, sous un habit d'étudiant, pour toucher ses fermages chez le bailli du lieu que les auteurs n'ont pas désigné, attendu qu'il est fort peu nécessaire qu'un public d'opéra comique sache topographiquement où se meuvent les personnages qu'il voit devant lui. Le jeune étudiant Léopold se fait ouvrir par le bourgmestre, et en vertu de son pouvoir discrétionnaire de prince, le tronc des pauvres de la paroisse dans lequel les habitants aisés du village n'ont rien mis. Le prince n'y trouve donc que trois kreutzer que la naïve Henriette y a déposés, et la lettre dans laquelle la jeune fille prie le bon Dieu de lui envoyer un mari. Notre prince est reçu, à son entrée dans le village, par Henriette, qui, le prenant pour le fils d'un fermier des environs dont la chaumière a été incendiée, lui offre un déjeuner frugal mangé de bon appétit par le jeune étranger, Comme il faut qu'un bienfait ait toujours sa récompense, surtout à l'Opéra-Comique, le prince Léopold charge le bourgmestre de donner à la jeune fille six mille florins qu'il était venu toucher sur ses revenus. Dotée ainsi, Henriette, la pauvre fileuse, à qui chacun disait qu'il lui manquait quelque chose pour se marier, trouve bientôt des maris plus qu'elle n'en veut ; mais elle les refuse tous, malgré les gants blancs dont ces grossiers paysans revêtent leurs mains calleuses, et les supplications et la cour qu'ils lui font. Elle repousse l'hommage du bourgmestre lui-même et du fermier Pinck, qui pourrait se nommer Pingre, ou Pince-Maille, tant il est âpre à la curée des dots. Pour avoir quelques florins de plus en mariage, il va et revient sans cesse, comme le Pyrrhus d'*Andromaque*,

De la fille d'Hélène à la veuve d'Hector.

Il multiplie tellement ces évolutions avaricieuses qu'il se fait refuser par Henriette et même par Charlotte, sa promise, qui en épouse un autre, et il voit le prince Léopold, revêtu d'un superbe habit d'uniforme russe ou autrichien, élever jusqu'au rang suprême la petite fileuse, ce qui prouve de nouveau la vérité consolante de cet axiome, qui fait partie aussi de la morale mise en action à l'Opéra-Comique, que l'on a vu des rois épouser des bergères.

La musique de ce libretto assez musical a été écrite par notre illustre chanteur, Duprez. L'ouverture commence par un thème villageois dit par le hautbois, auquel vient se marier le cor en *mi* naturel faisant entendre le motif de la vieille chanson française : *Il pleut, il pleut, bergère!* motif qui, tronqué, interrompu, dès la seconde mesure, laisse la pensée de l'auditeur indécise de savoir si c'est une citation mélodique que le compositeur a faite à dessein et pour donner tout d'abord une couleur villageoise à son ouvrage, ou si c'est comme réminiscence involontaire qu'il a fait entendre cette phrase de chant, qui revient, du reste, dans le courant de la partition, dans le duo des deux amoureux. Après un joli motif de valse auquel s'enchaîne un rondo-péroraison, cette ouverture, traitée en fraîche mélodie, se termine en *mi*,

tonalité dont elle sort peu ; et puis s'entame l'introduction dans laquelle Henriette chante avant de filer, en filant et après avoir filé. Le refrain de ses deux couplets est : *Le vrai bonheur est là*. Après cela vient une romance avec sourdine, mélodie qui vous berce mollement. Le duo qui suit est un peu long, et l'on remarque dès le début une phrase d'un rhythme franc et carré qui coupe en deux le mot hos-pitalité, prosodie assez étrange pour un compositeur français et un chanteur qui excelle dans la vérité de la déclamation musicale. C'est une tache de diction qu'il sera du reste assez facile de faire disparaître.

Le duo de rupture, long aussi, entre Pinck et Charlotte sert de final au premier acte, et n'est pas mal traité comme morceau de scène.

Après un entr'acte assez insignifiant comme musique instrumentale, le second acte s'ouvre par une romance d'un chant suave et doux fort bien dite par Mlle Duprez. Le duo entre Henriette et Pinck : *Je viens pour vous brûlant d'ardeur*, et le chœur des prétendants est bien fait, bien posé en scène ; cela est comique et d'un excellent caractère ; c'est même fort bien dit par les choristes. Une jolie ritournelle d'instruments à vent suit ce morceau pour annoncer un petit *cantabile* chanté par Léopold-Jourdan l'expression vraie qui distingue ce jeune acteur.

Le duo sur *Il pleut, il pleut bergère*, de l'ouverture, revient ici. Ce morceau démesurément développé est suivi d'une mauvaise sortie ; et puis il y a encore rappel de la romance d'Henriette, qui plaît par la mélancolie dont cette douce mélodie est empreinte. Le chœur extérieur, marchant simultanément avec le trio qui se dit sur la scène, est un morceau d'une difficile exécution. Enfin, des vocalises audacieuses et brillantes, dites par Mlle Duprez, prouvent surabondamment qu'elle sait chanter. Une mélodie simple, naïve et douce, et, par conséquent, mieux dans le caractère du personnage, terminerait mieux cette pastorale, qui néanmoins a fait plaisir au public d'élite qui garnissait pleinement la brillante salle du théâtre de l'Opéra-Comique.

L'Ombre d'Argentine est un libretto semblable aux anciennes farces de la comédie italienne ; c'est une bouffonnerie dans le genre du *Tableau parlant*, de *l'Irato*, de *l'Eau merveilleuse*, etc. Ce genre est revenu à la mode au théâtre de la rue Favart. Il ne faut pas chercher d'intrigue, d'action, dans ces ébauches ou débauches d'art dramatique. Le libretto dont il est question est basé sur les remords de Pierrot, devenu riche et marquis. Comme le Bernadille de *la Femme juge et partie* de Montfleury, il a perdu sa femme Argentine, qui s'est noyée en tombant dans la rivière par accident un peu provoqué par mons Pierrot. Argentine a été sauvée par des pêcheurs, et, sous divers déguisements, elle se plaît à apparaître, à tourmenter son monstre de Pierrot qu'elle aime toujours, et qui la prend pour l'ombre d'elle-même. C'est difficile à croire pour le public, qui n'est pas agité des remords et des terreurs de Pierrot, et qui voit Mlle Lemercier représenter cette ombre avec son air de prospérité ; mais, enfin, le public, en fait de farce, entre facilement dans la situation et fait des concessions, surtout quand on le fait rire : seulement, on essaie de le faire rire trop longtemps dans le nouveau libretto, qui gagnerait à être un peu abrégé.

M. Montfort, l'auteur de la partition de *Polichinelle*, charmant libretto de M. Scribe, et de quelques autres partitions qui n'ont pas obtenu beaucoup de succès à l'Opéra-Comique, a mis en musique cette folie de carnaval sur laquelle il aurait fallu jeter à pleines mains ou à pleine plume de la folie musicale, des mélodies échevelées, des rhythmes rapides, entraînants, incessants. M. Montfort est un lauréat de l'Institut, un premier prix de Rome, qui sait son affaire, comme on dit ; qui écrit nettement et correctement.

L'ouverture de *l'Ombre d'Argentine* commence par une jolie et suave introduction. L'*allegro* qui suit cette entrée en matière est d'une allure vivace, légère ; il y a de la couleur italienne dans ces traits rapides des violons, qui figurent assez bien les mouvements, les courses, les poursuites de ces gais lurons, appelés Arlequin, Pierrot, Colombine, Argentine, etc. Les couplets de la susdite Argentine, déguisée en vieille protectrice des amours d'Octave et d'Angélique, que veut épouser, la croyant morte, son coquin de Pierrot, sont fort jolis et fort bien chantés par Mlle Lemercier, surtout ce refrain qu'elle dit avec une grâce charmante :

Jeune et joliette,
J'ai passé par là.

L'air de Pierrot et la signature du contrat, en quintette ; le trio :

J'ai toujours peur de vous déplaire
Et non jamais de vous aimer,

sont des morceaux d'une bonne facture, et l'oreille exercée aux bonnes choses de l'art se plaît toujours aux morceaux bien écrits.

Le duo :

Crois-moi, ma belle,
Sois moins cruelle.

renferme un canon sur ces mots : *Douce ivresse !* qui sont une preuve harmonique et mélodique tout à la fois que M. Montfort connaît fort bien cet art de bien écrire en musique, auquel il faut d'abord se faire initier avant de savoir si l'on a ou si l'on aura du génie ; car, si le savoir ne donne pas de l'imagination, il la développe, la règle ; tandis que l'imagination sans la connaissance des procédés de la science des sons, ne mène qu'à la divagation. L'ouvrage de M. Montfort se distingue donc par la forme régulière, assise.... un peu trop assise peut-être, un peu trop raisonnable. Cet ouvrage est, du reste, bien joué, bien chanté par Sainte-Foy, qui, dans le rôle du marquis de Pierrot, en habit blanc et rose, coiffé d'un tricorne, incessamment poursuivi, tourmenté par ses remords, sa frayeur et sa femme, est un Debureau second fort amusant. Mme Argentine-Lemercier fait revivre l'entrain des charmantes actrices de la comédie italienne, soit qu'elle paraisse en vieille fée, sous le costume joliment bariolé de la gentille Mariette-Talmon, ou bien sous la blanche et diaphane mousseline de l'ombre svelte d'Argentine, qui finit par reprendre ses prérogatives de Mme la marquise de Pierrot.

MM. Octave-Ponchard, Orgon-Lemaire et Trufaldin-Nathan ont contribué chaleureusement au succès de cette folie un peu carnavalesque, qui a dû paraître débraillée à l'assemblée aristocratique de cette représentation extraordinaire. Les deux actes de la *Camaraderie*, que les acteurs de la Comédie-Française ont joué devant ce public un peu collet monté, ont offert des allusions rétrospectives, et qui ne manquaient pas cependant d'une piquante actualité. M. Samson a dit, mimé le vieux pair de France avec son talent ordinaire, et Mme Volnys a joué du geste et surtout des yeux, selon sa coutume, son rôle de Césarine. Monrose a rappelé la diction ferme et vive, et tout l'entrain de son père dans le personnage de Bernardet, ce Figaro de nos jours. Mlles Favart et Fix ont été charmantes de manières et de bien dire comme elles le sont de figures dans les charmants rôles d'Agathe et de Zoé.

Mme Guy-Stephan a terminé cette brillante soirée qui était devenue une matinée, car le spectacle s'est prolongé jusqu'à la première heure du jour, grâce aux pas espagnols, *bolero*, *cachucha*, *zapateado*, *etc.*, qui renferment toutes les fiertés d'attitude de la pyrrhique, toute la grâce et l'abandon de la danse des almées de l'Inde, et la piquante vivacité de regard, de gestes provoquants et voluptueux de la danse des peuples méridionaux.

HENRI BLANCHARD.

THÉATRE-LYRIQUE.

LE COLIN-MAILLARD,

Opéra comique en un acte, paroles de MM. MICHEL CARRÉ *et* JULES VERNE, *musique de* M. ARISTIDE HIGNARD.

(Première représentation le 28 avril.)

Trois jeunes gaillards de bonne mine et d'heureuses dispositions, MM. Cyprien, Léonidas et Cotylédon, arrivent au bois de Meudon l'un

après l'autre, mais presque en même temps. D'où viennent-ils? De Paris. Qui les amène? L'amour. Que cherchent-ils? Trois jeunes filles, trois sœurs, trois fleuristes de la rue aux Ours, qui les ont prévenus par trois billets, de la partie de campagne projetée par M. Casimir Bonneau, leur oncle, et Mlle Pélagie Bonneau, leur tante. Puis apparaît bientôt un quatrième galant, plus mûr que les précédents, M. le baron Polydore de la Verdure, mû par le même motif, ou plutôt par un motif tout opposé, car nos trois jeunes gens viennent pour *le bon motif*, et M. le baron est un vieux pécheur qui a dû épouser jadis, vers l'année 1716, Mlle Pélagie Bonneau, et l'a oubliée tout net un beau soir, après avoir fait fortune, rue Quincampoix, pendant la journée. Mlle Pélagie sèche sur pied depuis ce jour fatal, et s'oppose obstinément au mariage de ses trois nièces, tant qu'elle-même n'aura pas retrouvé Polydore, ou rencontré un homme de bonne volonté pour le remplacer.

Vous voyez d'ici le nœud et le dénouement. Il s'agit de remettre M. le baron de la Verdure face à face avec Mlle Pélagie, et c'est à cela que sert une partie de colin-maillard imaginée par M. Léonidas. Quand M. le baron a les yeux bandés, psit! tout le monde s'éloigne, et crac! Mlle Pélagie entre en scène et se laisse prendre. Le baron lui parle aussitôt d'amour le plus lestement du monde : — il croit avoir affaire à Mlle Colette; — il est tendre, il est pressant.... puis *ses yeux se rouvrent à la clarté du jour*, et il voit devant lui Pélagie, et autour de lui les trois jeunes filles, les trois amoureux, et M. Bonneau. Cette vue suffit pour le décider à épouser sur-le-champ, sans objection aucune, ce qui prouve qu'il n'est pas, à beaucoup près, aussi mauvais sujet qu'il le dit.

Sous cet innocent vaudeville, M. Aristide Hignard a écrit une partition également innocente, et qu'on n'accusera certainement pas d'intentions révolutionnaires. Loin de vouloir précipiter l'avenir, la musique de M. Hignard remonte, au contraire, assez haut dans le passé, et sent son XVIIIe siècle d'une lieue. Il semble que M. Hignard ait imité de propos délibéré les auteurs du *Sorcier* et de la *Belle Arsène*. Nous constatons cette fantaisie, mais à Dieu ne plaise que nous en fassions un reproche à l'auteur du *Colin-Maillard*. Dans le champ de l'art, nous aimons la liberté absolue, et, pourvu qu'on nous amuse, nous ne demandons point compte des moyens qu'on a employés. Nous n'aurions d'observation à faire que si l'auteur eût employé les formes du XVIIIe siècle afin de se mettre mieux en rapport avec le costume et les mœurs du XVIIIe siècle, et qu'il n'eût voulu se transformer en archéologue musical. Admise comme principe, érigée en système, cette fantaisie prêterait fort à la discussion, car il en résulterait que des personnages du XVIIe siècle devraient, pour prétexte de fidélité historique, chanter comme au temps de Lulli; et si M. Hignard avait à traiter un poëme dont le sujet remontât au règne de Pépin le Bref, quelle musique ferait-il?

Il y a dans sa partition un trio, un quatuor, voire un septuor, sans compter une honnête quantité d'airs et de couplets.

Tous ces morceaux ne sont pas d'une forme irréprochable; on peut souvent critiquer chez lui ce que les Italiens appellent *il condotto dei pezzi*. On voit qu'il est jeune, et manque un peu d'expérience. Mais, à côté de ce défaut, la jeunesse a des qualités précieuses, une certaine naïveté de sentiment, une certaine spontanéité d'allure que l'on n'a point plus tard, et qui a souvent un grand charme. M. Hignard n'en est pas entièrement dépourvu. Il a des mélodies agréables, faciles et naturelles, il instrumente convenablement, et son orchestre offre parfois des détails piquants et ingénieux. Les couplets de M. de la Verdure et ceux de Mlle Pélagie sont fort gais; ils ont du mouvement, de l'entrain, une certaine verve comique qui n'est point à dédaigner. On les a justement applaudis. Ses morceaux d'ensemble sont plus faibles, et manquent souvent d'effet vocal. A cet égard M. Hignard a encore quelque chose à apprendre, mais il a du temps devant lui pour cela. En somme il a fait un début assez heureux, et qui lui promet des succès pour l'avenir.

G. HÉQUET.

CONSERVATOIRE IMPÉRIAL DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION.

Exercice des élèves.

Une ouverture composée par M. Victor Chéri, frère de la charmante actrice du Gymnase, précédait le second acte de *Tartuffe*. Ce jeune homme est un lauréat des classes de violon, et maintenant il aspire aux palmes de l'harmonie. Son ouverture est un morceau bien fait, dont l'exorde et la péroraison sont surtout remarquables. L'allégro manque un peu de caractère; ce n'est ni assez gai, ni assez triste, et l'on est tenté de se demander : Ouverture de quoi? Mais c'est le défaut de presque toutes ces ouvertures juvéniles qui n'ont ni but ni point d'appui. Le coloris viendra plus tard avec le libretto.

Le second acte de *Tartuffe*, le second acte du *Barbier de Séville* ont été bien rendus par des élèves, dont plusieurs avaient remporté des premiers prix au dernier concours; MM. Lesage, Gilles de Saint-Germain, et Mlle Arréne, belle à miracle dans Rosine, mais d'une beauté trop régulière, trop calme peut-être pour ce rôle malin et mutin! C'est déjà une comtesse plutôt qu'une pupille. Mlle Grangé débutait tout à fait dans la Dorine de *Tartuffe*; elle a du mordant, de la verve, et promet de bien tenir son emploi. Vonoven, dans Almaviva, Tuchmann, dans Valère, ont montré des progrès.

Le premier acte du *Comte Ory*, joué déjà plusieurs fois sous la direction de M. Auber, n'avait jamais été mieux exécuté au Conservatoire. Tous les élèves chargés des principaux rôles : Bonnehée, Crambade, Ferran; Mlles Rey et Curbale, sont de Toulouse, ce pays des belles voix et des intelligences musicales. Ferran, qui chantait le rôle du comte, est un nouveau venu dont la voix a beaucoup de charme; pour gagner la force dont elle manque, il lui faut du travail et du temps. Bonnehée s'est posé en artiste dans le rôle du gouverneur. On doit savoir gré à M. Auber d'avoir restitué à l'air : *Veiller sans cesse*, la cabalette supprimée depuis longtemps à l'Opéra, et que précède un charmant chœur de jeunes filles. Mlle Rey a très-bien joué et chanté le rôle d'Isolier; dans celui de la comtesse, Mlle Curbale a fait preuve d'une voix singulièrement agile et exercée. L'air d'*Elisabetta*, chanté par elle, a produit beaucoup d'effet. Le morceau à quatorze voix a été dit d'une manière irréprochable. Les chœurs sont toujours éblouissants d'éclat et de jeunesse; l'orchestre, conduit par M. Massard, a aussi très-bien fonctionné. Mlles Borghèse et Saunier, encore deux belle voix, mais non de Toulouse, remplissaient les rôles de Ragonde et d'Alice. A ce propos, disons que Mlle Borghèse est bien Mlle Borghèse, et ne doit pas être confondue avec Mlle Bourgeois, autre élève distinguée du Conservatoire. Rendons lui, en toute propriété le nom que, dans notre dernier numéro, en parlant d'Alexis de Garaudé et de l'exécution de sa messe funèbre, un illustre compositeur avait paru ne considérer que comme d'emprunt et de circonstance. Le fait est que Mlle Borghèse s'appelait d'abord Bourgeois, mais avec le prénom de Juliette, et non d'Amélie. Elle s'est traduite en italien pour éviter l'erreur.

P. S.

AUDITIONS MUSICALES.

Mlles Rosa Kastner, Madeleine Graever, Mersilie Rouy, Langlumé, Désirée Frery et M. Magnus.

On est pianiste parce que tout le monde l'est, que c'est le complément d'une bonne éducation; et par suite de ce titre bien porté dans toutes les classes de la société, on donne concert, ou des soirées de musique intime, qui font naître des relations bienveillantes, voire même des projets de mariage; car, ainsi que l'a dit l'illustre Jacotot, si « tout est dans tout », on peut croire que les unions conjugales bien assorties peuvent résulter de l'harmonie et de ses doux accords. Et, à propos du célèbre instituteur dont nous venons de citer la maxime, nous dirons que les petites filles de Joseph Jacotot, qui sans doute est passé

de vie à trépas, ont écrit en collaboration un fort joli rondo concertant pour deux pianos, que nous avons entendu dernièrement dans un concert, et qui pourrait fort bien servir aux rapprochements, aux liens dont nous venons de parler. Nous ne savons si cette pensée est pour quelque chose dans le concert annuel que donne Mlle Hersilie Rouy ; dans tous les cas, cette pianiste au jeu facile, élégant et classique, nous a paru posséder toute la sympathie de son auditoire, qui s'est tenu pour satisfait, malgré le manque de mémoire de la bénéficaire, qui lui a fait substituer un morceau à un autre ; il a même applaudi, et c'était justice, de jolies romances composées par Mlle Rouy, et fort bien chantées par M. Adolphe Grignon.

Mlle Langlumé est une autre demoiselle pianiste qui donne parfois d'agréables soirées musicales dans le domicile paternel. Dans la dernière séance de musique actuelle et classique aussi, donnée par Mlle Langlumé, elle a fait apprécier par quelques connaisseurs qui se trouvaient là ,son mécanisme ferme, net et pur, et, chose rare sur le piano, le son expressif dont elle nous a paru douée dans le trio de Beethoven, en *si* bémol majeur, dans une *andante* de la troisième sonate de Mozart, pour piano et violon, et dans une romance sans paroles de M. Ravina. M. Biétry a dit, dans cette soirée, un solo de violoncelle de Franchomme, en artiste qui sait fort bien chanter sur son instrument.

M. Magnus, qui, malgré son nom, n'est pas un aussi grand pianiste que M. Goria, par la taille du moins, ne justifie pas non plus son nom par la fierté de son attitude ; il se présente au public avec une sorte d'embarras, et comme s'il y était contraint et forcé, ainsi qu'on dit en termes judiciaires ; mais il reprend courage et assurance quand il est au piano. Ses *Souvenirs de Naples*, son *Steeple-Chase*, et surtout son caprice sur le quatrième acte des *Huguenots*, en ont fourni les preuves dans le concert qu'il a donné salle Herz, il y a quelques jours. Si ce virtuose faisait précéder son nom héroïque du prénom de Charles, et que feu Brazier, le vaudevilliste, vécût encore, le naïf et peu latiniste coupletier renouvellerait sans doute cette demande naïve qui l'a immortalisé : « Ah çà! mais on dit Alexandre-le-Grand, Louis-le-Grand ; pourquoi donc ne dit-on pas Charlemagne-le-Grand?»

Mlle Graever est arrivée à Londres ; et pendant qu'elle va affronter les mille et une difficultés semées sur les pas des virtuoses, dont elle triomphera sans doute, comme elle sut vaincre celles que Lizst, les Thalberg et les Prudent épandent dans leurs œuvres musicales ; la rose et fraîche Rosa Kastner va se reposer aux eaux de Spa des luttes artistiques qu'elle a soutenues d'une manière si brillante pendant la saison des concerts de Paris, douée et armée qu'elle s'y est montrée de sa passion exclusive pour son instrument et de son enthousiasme pour l'art.

Une rivale, ou plutôt une émule de Teresa Milanollo et des demoiselles Ferni, Mlle Désirée Fréry, qui avait été l'héroïne d'un sombre et terrible drame dont le dénouement avait eu lieu à l'Hôtel-Dieu de Paris, aventure démentie dans les journaux par une lettre de M. Haumann, est arrivée à Vera-Cruz en compagnie de M. Ugalde, qui écrit de cette ville à un de ses amis de Paris : « Mlle Fréry a obtenu un tel succès ici qu'elle a été couronnée sur la scène au milieu des bouquets qu'on lui avait jetés de toutes parts. La couronne qui lui a été offerte était ornée de pièces d'or, et sur la montre enrichie de diamants qu'on lui a offerte, on li sait cette inscription : A Mlle Désirée Fréry, les Français de VeraCruz, le 1er mars 1853. » — L'heureux chevalier cornac de la jeune virtuose ajoute : « Nous partons après-demain pour Mexico, où nous sommes impatiemment attendus, et où nous sommes assurés de 10,000 piastres pour trois concerts. — Casto Ugalde. »

MM. Ehrlich et Valentin Alkan.

Voici revenir pour la seconde fois devant le public un artiste sérieux, M. Ehrlich, qui, cette fois, n'est pas venu tâter le pouls à la société française en écrivain publiciste, en journaliste, mais en pianiste qui croit que pour plaire à notre public parisien, il faut lui faire entendre des choses légères, caprices, ballades, barcarolles et même polkas. On pourrait lui dire qu'il se trompe et qu'il a raison tout à la fois. Quand on a écrit pour le piano des sonates en bon style, des concertos brillants, qu'on a transcrit de plus les ouvertures d'*Elie*, celle du *Camp de Silésie*, en jetant dans ces deux œuvres, comme dans son excellent morceau sur les *Huguenots*, toutes les pompes de l'orchestre et tous les charmes de la voix humaine exprimant le fanatisme de l'amour, on peut donner en pâture aux auditeurs ordinaires des mets fins et délicats qu'on appelle de la musique légère. C'est ce qu'a fait M. Ehrlich dans le concert qu'il a donné mercredi passé 27, salle Herz, en ajoutant à sa naïve ballade, à sa molle barcarolle, à son caprice sur des motifs de *la Fille du Régiment*, à sa fantaisie sur un thème de *Beatrice di Tenda*, le suave morceau de violon de Prume intitulé *la Mélancolie*, et surtout la belle sonate en *la* bémol de Beethoven avec andante, variation, scherzo et marche funèbre sur la mort d'un héros. Ajoutez à cela que M. Ehrlich a joué lui seul l'*Hexameron*, ce morceau brillant composé, arrangé par six pianistes illustres — si les pianistes peuvent être illustres, — fantaisie exécutée naguère au concert de M. Henri Herz, par lui, MM. Fumagalli, Goria, Mulder, Ravina, Ehrlich ; c'est dire que le virtuose allemand a résumé d'une manière brillante les talents d'une demi-douzaines de pianistes, ce qui lui a valu des applaudissements par douzaines.

Et puisque nous en sommes aux pianistes sérieux, ce sera sans doute plaire aux amateurs des choses nouvelles dans l'art musical que de mentionner ici l'intéressante séance que M. Valentin Alkan a donnée samedi, 23 avril, dans les salons de M. Érard.

Que si l'on nous demandait lequel du célèbre facteur ou du consciencieux virtuose-compositeur a donné cette soirée, et y a porté le plus de choses importantes à la science des sons, nous répondrions que tous les deux méritent une égale part d'éloges, l'un pour ses compositions caractéristiques et d'un excellent style, et l'autre pour la nouvelle sonorité qu'il nous a fait entendre.

Il y a deux manières d'interpréter la musique classique, dont quelques fanatiques rêvent la restauration dans toute l'extension du mot : c'est de la dire à la lettre, d'une façon exacte, qui paraît alors sèche et nue; car, comme on dit, la lettre tue et l'esprit vivifie; ou de jeter l'âme et la vie dans l'exécution des œuvres de Bach, Haendel, Haydn et Mozart, de ranimer le feu sacré, de faire revivre la passion que ces grands musiciens exigeaient qu'on mît dans l'exécution de leurs ouvrages. C'est dans cet esprit qu'Alard, Alkan et quelques autres nous les transmettent. Mais si le stradivarius d'Alard est le digne interprète des facultés physiologiques du virtuose qui le fait si bien parler, si bien chanter ; le piano, ce bon et utile résumeur de toute musique, est inhabile parfois à traduire, à bien rendre la pensée mélodique ou même harmonique de l'auteur. Voici donc qu'en rival de Sébastien Érard, l'Érard de nos jours, après avoir médité, étudié sur le son du piano, ce mystère d'acoustique, de mécanisme physiologique et fabriqué, nous a tout simplement restauré le piano à clavier de pédales, dont Sébastien Bach et les siens faisaient usage il y a plus d'un siècle, et sur lesquels les plus habiles organistes de l'Allemagne se sont toujours escrimés des pieds comme des mains. C'est donc ce clavier à pédales, d'une étendue d'à peu près deux octaves et demie, inhérent aux anciens clavecins, que M. Érard a fait restituer à ses modernes pianos d'une si belle sonorité. Cette restauration opérée, accomplie, cela ne suffisait pas ; il fallait trouver des pianistes intelligents qui voulussent bien étudier ce mécanisme pédestre et rétrospectif. Cela n'était pas facile, car le pianiste, arrangeur de fantaisies et donnant leçon, est routinier, et par conséquent peu progressif. Quelques artistes dignes de ce nom s'en sont occupés cependant :

Il en est jusqu'à trois que nous devons citer,

MM. Alkan, Lefébure-Wély et Stamaty se sont escrimés aussi des mains et des pieds sur le nouveau piano de M. Erard ; et c'est samedi, 23 avril, que le premier de ces virtuoses nous a fait entendre cet instrument dans tout l'éclat de ses sonorités combinées, et produisant des effets

aussi beaux qu'inattendus. Il offre la ressource de rendre à la musique classique l'inspiration, la chaleur et la pompe qui ont présidé à sa création. Bien entendu que l'artiste qui a le sentiment des contrastes ne fera pas abus de cette richesse de sonorité, et qu'il ne s'en servira que pour l'opposer aux sons doux, limpides et suaves des pianos ordinaires de M. Erard. Sur ce piano ordinaire, auquel on adapte le nouveau mécanisme, M. Alkan nous a dit de charmantes choses de sa composition, tels que *l'Offrande*, *le Chant de guerre*, une *barcarolle* délicieuse de mélodie et d'effets harmoniques neufs, pittoresques et piquants.

Nous ne pouvons mentionner les vingt morceaux au moins dont se composait cette consciencieuse soirée musicale, mais nous citerons un choral harmonié d'après plusieurs anciens maîtres allemands, une introduction et une *Toccata* en *fa*, avec solo de pédales, de J.-S. Bach ; des prières, par Alkan lui-même, avec la mélodie mise sous les pieds, non pas dans l'acception que beaucoup de nos compositeurs semblent avoir prise pour devise, mais du chant formulé par les deux pieds de l'exécutant. Ces pédales, donnant trente-deux notes, les plus graves du clavier ordinaire, en *tirasse*, comme disait le programme, avec accouplement facultatif de leur octave, ont résonné de toute la puissance d'une sonorité qui n'est pas celle un peu lourde et nasillarde de l'orgue, ni même celle du piano, dans une hymne au Dieu des armées (*Deus sabaoth*), qui a produit le plus grand effet.

MM. de Vroye, Lamazou, Mmes Duflot-Maillard et Semiglia.

Après ces intéressantes tentatives faites en vue des progrès de l'art, on peut encore signaler un jeune flûtiste, qui, pour se dispenser d'être héros ou maréchal de France, d'après la loi de la conscription qu'il désirait éluder, a donné un grand concert avec orchestre dans la salle du palais Bonne-Nouvelle. Flûte-solo du Théâtre-Lyrique, il a joué de son instrument en conscrit qui préfère sa flûte à la clarinette de cinq pieds qu'on voulait lui faire manier aux termes de la loi. Dans sa prévention contre l'instrument du bénéficiaire, Cherubini l'aurait mieux aimé soldat que flûtiste-solo ; mais le public nombreux, qui l'a fort applaudi, n'a pas semblé du même avis.

Mme Laborde, MM. Godefroid, Bazzini, Lefebure-Wely, Krüger, Coche et l'orchestre de la *Société des jeunes artistes* ont prêté le concours de leurs talents divers et aimés au bénéficiaire.

M. Lamazou est un chanteur qui rappelle annuellement au public de Paris, par un concert qu'il donne chez Pleyel, que, possesseur d'une jolie voix de ténor, il s'e sert fort bien ; et il l'a prouvé encore cette année en disant un duo des *Voitures versées*, *la Truite*, de Schubert, *Lou pourtrait dé ma bérière*, chanson pyrénéenne, en paroles et en musique béarnaises d'un caractère original et pittoresque ; puis il a dit encore d'autres airs béarnais de Gaston Phœbus, comte de Foix, et de Despourrins, le Goudelin ou Goudouli des Pyrénées.

Si nous ne citons pas les virtuoses qui ont secondé le bénéficiaire dans cette exhibition musicale, c'est que nous les avons déjà vus et entendus avec les mêmes cavatines, airs, romances, fantaisies et variations dans de précédents concerts, et que nous aurons le plaisir de les retrouver encore dans d'autres concerts avec les mêmes morceaux, qui, mentionnés trop souvent, nous exposeraient à ressembler au maître de philosophie de M. Jourdain dans *le Bourgeois gentilhomme*, lorsqu'il dit : *Belle marquise, vos beaux yeux me font mourir d'amour.* Ou bien : *D'amour mourir me font, belle marquise, vos beaux yeux.*

Mme Duflot-Maillard est une cantatrice française produite par le Conservatoire, qui chante fort bien l'italien. Ses auditeurs en ont eu la preuve au concert qu'elle a donné dans la salle Herz, mardi dernier, en collaboration de Mlle Clotilde Semiglia. Mlle Semiglia, qui est une fort belle personne, a, dit-on, été *prima donna* au théâtre de la Scala, à Milan. Mais, bien qu'elle ait tenu le haut emploi, elle chante un peu trop bas. Nous l'engageons à veiller à cela, d'autant plus que les Italiens ne désespèrent que des chanteurs et des cantatrices qui sont au-dessus de l'intonation. Le duo de la *Semiramide* a été dit avec énergie et *brio* par les deux bénéficiaires, et chaudement applaudi.

M. Paggi, hautboïste romain, a joué dans ce concert un solo de son instrument dont il tire un volume de son plus nourri, plus large et plus puissant que celui de la plupart de nos artistes français en ce genre. Ses *Reminiscenze napolitane* est un morceau bien fait, et qui a produit un effet d'étonnement et de plaisir.

Francisco Alonzo et Jesus Monasterio.

Don Francisco Alonzo est un chanteur comme en produit l'Espagne, un récitant quelque peu nazillard de séguidilles, de boleros, sur le fron-fron monotone de la guitare. C'est dans ces conditions que ce virtuose d'Ibérie, secondé de tout ce qu'il y a de musiciens espagnols dans Paris, a donné un concert chez Sax, le 16 avril. Là, la senora Martinez s'est dessinée dans toute sa noire et belle individualité. Des chanteurs, guitaristes et autres instrumentistes, Perez, Ciebra, Becerra, Figuères, et enfin, un jeune violoniste de talent, Jesus Monasterio, élève de Bériot, et qui a obtenu le prix d'honneur au Conservatoire de Bruxelles, a dit un concerto de son maître, le septième, avec talent. Il tire un beau son de l'instrument ; il fait bien la double corde, le trille, le *staccato*. Son archet est aisé, noble, et il chante bien. Il n'a pas perdu de temps pour acquérir tout cela, car c'est à peine s'il a dix-sept ans. Ce jeune homme a donc un bel avenir d'artiste devant lui.

HENRI BLANCHARD.

DEUXIÈME ET DERNIÈRE LETTRE (1)

A MONSIEUR FÉTIS PÈRE,

Maître de chapelle du roi des Belges, directeur du Conservatoire de Bruxelles, etc., etc.

Metz, le 26 avril 1853.

Monsieur,

Vous avez bien voulu répondre, et même répondre longuement, aux questions posées dans ma lettre à M. le Directeur-Gérant de la *Revue et Gazette musicale de Paris* (2) ; et certainement, si, comme vous le dites à la fin de votre Traité, la théorie de l'harmonie était parvenue entre vos mains *au dernier terme de l'art et de la science*, vos réponses eussent été péremptoires. Mais vous n'en êtes pas encore là, Monsieur, tant s'en faut ! car, même en vous accordant la parfaite connaissance de *la loi tonale*, il vous manquerait encore la connaissance *d'une loi génératrice des accords*, et celle non moins importante *d'un principe de l'enchaînement harmonique*, pour pouvoir répondre péremptoirement aux questions que j'ai soulevées.

Ces questions *bien simples* quand on les aborde au moyen des trois susdites lois, *ne sont pas aussi simples*, sont même *tout à fait insolubles* quand on n'a pour les attaquer d'autre arme qu'une théorie incomplète de la tonalité ; et c'est ainsi que se concilie l'apparente contradiction logique que vous signalez au début de votre seconde lettre.

L'excellente opinion que vous avez de votre doctrine harmonique vous persuade *que vous m'avez battu sur toutes les questions que je vous ai étourdiment adressées*. Remarquez qu'ici vous prononcez dans votre propre cause... Or, *s'il y a des juges à Berlin*... il y en a aussi dans le monde musical, ne l'oubliez pas, Monsieur !

Vous avez sans doute longuement disserté sur chacune de mes questions, du point de vue de votre doctrine mais, en toute vérité, *vous n'avez répondu à aucune de ces questions, dont vous ne soupçonnez même pas la portée.*

Vous m'accusez de sortir des limites de ce qui est en question, parce que, dans ma première lettre, j'examine votre doctrine, c'est-à-dire *la base* même de toutes vos réponses. Suivant vous, je me jette ainsi dans un champ nouveau ! Moi, j'appelle cela me placer au cœur même de la question. D'ailleurs, vous n'avez pas de patience ; je vous ai annoncé deux

(1) Voir le n° 14.

(2) Voir le n° du 20 février dernier.

lettres, permettez-moi donc de suivre ma démonstration jusqu'au bout. Vous allez voir que je n'abandonne pas mes questions, et il ne dépendra que de vous de reconnaître que vous ne les avez point résolues.

La première de ces questions était formulée en ces termes :

« Comment se fait-il que les divers traités modernes sur l'harmonie, » tous fondés sans doute sur *la loi tonale*, ne s'accordent pourtant ni sur » le mode de génération, ni sur le nombre, ni sur les règles d'enchaîne- » ment des accords, ni même sur *l'idée* que l'on doit attacher à ce mot : » ACCORD? »

Votre première lettre est exclusivement consacrée à cette seule question. Vous y reproduisez en grande partie l'*Examen critique des principaux systèmes de génération et de classification des accords* qui fait le sujet du livre IVe et dernier de votre Traité d'harmonie ; et votre conclusion est : « qu'aucun auteur de théorie n'a connu le principe de la tonalité et n'en » a fait la base de sa doctrine ; que seul vous avez invoqué ce principe » tonal, et fait connaître en quoi il consiste ; que seul vous en avez tiré » toute la musique, et conséquemment la théorie de l'harmonie, etc. (1).»

A cela je réponds que je ne comprends pas comment un ouvrage sur l'harmonie moderne pourrait n'être pas fondé, sinon *explicitement*, du moins *implicitement* sur *la loi tonale*. De quelque source en effet que l'on tire les accords, qu'on les prenne dans les phénomènes acoustiques ou dans la progression harmonique ; que l'on adopte le mode d'agrégation mécanique des intervalles, la progression arithmétique inverse, et l'échelle chromatique ; un choix arbitraire d'accords pris comme fondamentaux ; la division d'une corde prise comme dominante, ou, ce qui vaut encore mieux, *la loi génératrice des accords* elle-même, il faudra toujours faire intervenir *la loi tonale* comme *criterium* de la possibilité pratique. C'est ce que Rameau explique très-bien dans son Traité d'harmonie, où, quoi que vous en disiez, *la loi tonale* est partout invoquée et appliquée. C'est ainsi, par exemple, que, page 45, on lit ce qui suit : « La modu- » lation (le mode) étant donc une fois déterminée par la différence de » la tierce qui occupe le grave dans l'un des deux accords parfaits (ma- » jeur ou mineur), l'on ne peut plus se dispenser de *conformer les accords* » *à l'ordre des sons*, compris dans l'octave du son fondamental de l'un de » ces accords parfaits. Mais malgré la force de l'accord parfait dans la » modulation, l'accord de septième de l'art. III en est indépendant ; il est » premier dans son espèce, ne change jamais, quelque forme que prenne » l'accord parfait; *il est seul affecté aux dominantes*, etc... De tout ce que » nous avons remarqué dans le contenu de ce chapitre, nous devons » conclure *qu'il n'y a dans l'harmonie que deux accords, qui sont le parfait* » *et celui de la septième*... »

Cette conclusion, revient de droit à Rameau. Le chapitre XXIe, intitulé : *Des modes*, est admirable ; permettez moi d'en mettre sous vos yeux quelques passages :

« Quoique les auteurs modernes, dit Rameau, nous aient enseigné qu'il » n'y avait que deux modes, ils se sont tellement rendus esclaves, etc.... » *Vous n'entendez parler chez eux que d'accords arbitraires ; et lorsque le* » *mode en est le seul guide, ils en laissent toute la conduite à notre dis-cerne-* » *ment*... (Rameau ne connaissait pas la loi tonale !) On a senti pareille- » ment que la dominante devait porter l'accord parfait, et que comme » telle sa tierce devait être toujours majeure. De plus, la dissonance de » la septième, où la fausse quinte a lieu, n'a été affectée qu'à elle seule, » lorsqu'elle précède immédiatement la note tonique, les cadences par- » faites ne se formant que de ces deux seules notes ; mais on ne nous a » pas dit que les accords de fausse quinte et du triton fussent des dérivés » de celui de la septième, et que comme cet accord de septième n'est fait » que pour précéder le parfait de la note tonique, tous ses dérivés devaient » également précéder ce parfait ou ses dérivés ; *ce qui s'aperçoit par l'ex-* » *périence sans que les règles en fassent mention*, etc., etc. » (Rameau ne s'appuyait pas sur la loi tonale !!!) En vérité, Monsieur, n'est-ce pas nier le soleil en plein midi ?

De la part d'un esprit aussi lucide cette méprise m'étonne ; mais je m'étonne plus encore de lire, page 206 de votre *Traité d'harmonie*, la phrase suivante, où vous (si scrupuleux logicien) vous mettez en contradiction avec vous-même. Je cite : « En opérant de cette manière, dites- » vous, pour la plupart des accords dissonants, Rameau fut obligé de » considérer ces accords comme autant de faits isolés, et d'écarter *toutes* » *les règles de succession et de résolutions tonales établies dans les anciens trai-* » *tés d'accompagnement et de composition ;* CAR CES RÈGLES, CONFORMES AUX » LOIS NATURELLES DE LA TONALITÉ, *assignent de certaines positions aux* » *accords*, etc., etc. »

Décidément quel parti prenez-vous, Monsieur? Les anciens traités sont-ils basés sur *la loi tonale*, ou bien le vôtre seul jouit-il de ce privilége? Il serait superflu de vous suivre dans votre excursion à travers les systèmes qui se sont succédé depuis celui de Rameau, les citations précédentes étant plus que suffisantes pour frapper de nullité votre prétendument triomphante réponse à ma première question.

Donc, je reviens à mon assertion, et je soutiens que *tous les traités modernes sur l'harmonie* sont fondés sinon *explicitement*, du moins *implicitement* sur *la loi tonale* ; et comme ils ne s'accordent que sur ce seul point, je conclus que *la loi tonale* ne peut suffire à tout, et que, par exemple, *la loi génératrice des accords* n'y est pas contenue.

SECONDE QUESTION : « Parmi toutes les agrégations possibles de sons » simultanés, à quels caractères peut-on reconnaître celles qui consti- » tuent de *véritables accords?* J'ai l'honneur de prévenir M. Fétis que » cette question n'est pas aussi simple qu'il semble le croire. Certaine- » ment, si cet harmoniste eût connu *la loi génératrice des accords*, il n'eût » point classé parmi les accords altérés de trois sons, les agrégations : *si*, » *ré* bémol, *fa*; et *ut*, *mi* dièse, *sol;* qui, en réalité, sont des accords altérés » de quatre sons privés de leur note fondamentale. M. Fétis, qui, sans » doute, ne cherche que la vérité, en conviendra lui-même lorsqu'il con- » naîtra la loi dont nous parlons. »

Tel est le texte de ma seconde question, et du commentaire qui la suit. Voici votre réponse : « Par *accords*, j'entends ceux qui sont primitifs, fon- » damentaux, et qui, par la nature des intervalles des sons, constituent la » tonalité. Ainsi, l'ancienne tonalité de l'Église, qui seule fut connue jus- » qu'à la fin du XVIe siècle, ne pouvant exister que par l'harmonie con- » sonnante, n'eut, en réalité, qu'un seul accord fondamental, c'est-à-dire » *l'accord parfait*, etc., etc... L'accord dissonant naturel ayant été » trouvé par Monteverde, la tonalité moderne prit naissance, et fut con- » stituée par ce même accord dissonant et par l'accord consonnant qui » en est la résolution. Ces deux accords sont les seules causes nécessaires » de toute la musique au point de vue de la tonalité et des formes radi- » cales de l'art. Il n'y en a pas d'autre en réalité, car aucun autre n'est » nécessaire pour combler des lacunes de succession. »

Vous convenez toutefois un peu plus loin, que *pour que la science de l'harmonie soit complète, il est nécessaire qu'elle détermine toutes les possibilités d'agrégations de sons par lesquelles l'artiste peut réaliser ses inspirations, et qu'elle les ramène à des conceptions générales d'ordre de faits et d'idées.* Très-bien, Monsieur ; cette fois nous sommes du même avis ; et c'est précisément la détermination de toutes les possibilités d'agrégations de sons qui constitue *la loi génératrice* que j'annonce, loi qui contient non-seulement *l'accord parfait* et *l'accord de septième* (qui, tout importants qu'ils sont, ne forment que la partie la plus élémentaire du système général des accords), mais qui renferme, en outre, tout ce qu'on désigne sous les expressions connues de retards, suspensions, prolongations, anticipations, appoggiatures, enharmonie, etc., etc..., toutes choses nécessaires dans un système musical aussi avancé que le nôtre, nécessaires, dis-je, à la libre manifestation de la pensée de l'artiste. Quant à la liberté ou fantaisie *dans le choix des moyens*, elle est loin d'être absolue, et vous en convenez vous-même. Or, si cela est vrai, cette liberté-là doit être réglée par une loi, et c'est à cette loi que je donne le nom de *loi génératrice des accords*. Vous devez comprendre, Monsieur, que ce n'est pas dans une lettre que je puis donner une idée suffisante de cette grande loi ; mais, du moins, je puis vous annoncer que conformément à la loi susdite, l'intervalle de *tierce diminuée*, pas plus que celui de *tierce augmentée* ne peut exister, et cela dans aucun accord quelconque, entre la note fondamentale de cet accord et sa fonction de tierce ; ce qui ne veut pas dire que ces mêmes intervalles ne puissent exister entre d'autres fonctions, par exemple, entre celle de tierce et de quinte.

L'introduction d'un *mi* dièse dans l'accord de tonique, *ut*, *mi*, *sol*, est une énormité qui prouve que vous ne connaissez pas les limites de la gamme chromatique ; et les exemples où cet accord altéré *ut*, *mi* dièse, *sol*, est *attaqué sans préparation*, sont tout-à-fait inadmissibles.

En disant d'une manière absolue que « dans toute succession ascendante » de deux notes séparées par l'intervalle d'un ton, la première de ces no- » tes peut être accidentellement élevée d'un demi-ton par un dièse étran- » ger à la tonalité de l'accord, ou par la suppression d'un bémol » (*Manuel des Compositeurs*, page 90, § 162), vous avez été conduit à altérer par exhaussement la tierce d'un accord parfait majeur, *sans égard à la tonalité de cet accord*, et, par suite, à présenter comme admissibles des harmonies d'une dureté insupportable. — Quant à l'agrégation *si*, *ré* bémol, *fa*, elle est admissible, car les trois sons dont elle se compose appartiennent à la gamme chromatique du ton de *fa;* mais elle ne constitue point un *accord véritable;* ce n'est qu'un fragment d'accord, ou si l'on veut, un enfant du caprice, admissible, parce qu'il ne blesse en rien la *loi tonale*. On peut même employer l'agrégation *ut*, *mi* dièse, *sol* (avec préparation toutefois), non pas en partant du ton d'*ut* majeur, mais, par exemple, en partant du ton de *sol* majeur. Vous voyez, Monsieur, qu'il ne s'agit que de s'entendre.

Votre doctrine sur les progrès et l'appréciation intrinsèque de la modulation (ordre pluritonique) ne me paraît pas moins erronée que celle que

(1) Première lettre de M. Fétis insérée dans le numéro du 20 février.

vous professez sur l'unité tonale. Dans votre omniscience, vous n'avez pas besoin de vous guider par les principes tout humains posés par Descartes, à l'usage des simples mortels : 1° ne rien comprendre en nos jugements que ce qui se présente clairement et distinctement à l'esprit; 2° diviser les difficultés en autant de parcelles qu'il se pourrait, etc... et surtout (4e principe) faire partout des dénombrements si entiers, qu'on soit assuré de ne rien omettre. (*Discours sur la Méthode*, 2e partie.) Vous avez changé tout cela, Monsieur, et vous le confessez dans la seconde lettre que vous m'avez adressée (page 75, 1re colonne) : « *Je ne m'amuse pas à faire des classifications et des dénombrements*, etc..., *je pose des prin- cipes généraux*, etc... On s'en aperçoit vraiment bien à l'insuffisance des règles arbitraires que vous posez. D'ailleurs, vous déclarez n'avoir point de système (*Gazette musicale* du 20 février, 1re lettre, page 60, 1re colonne), mais une méthode historique et philosophique. Cette distinction ne paraît pas admissible ici, car vous êtes auteur en même temps que critique. Pourquoi donc votre classification des progrès de l'art en périodes *unitonique, transitonique, p'uritonique, omnitonique?* N'est-ce donc pas là un véritable *système?* Puisqu'il se présente sous ma plume, je vais l'examiner du point de vue adopté par M. Barbereau, lorsqu'il vous proposait un débat oral devant un jury compétent, débat que vous avez décliné, bien que vous en ayez proposé un semblable (si mes souvenirs ne me trompent pas) antérieurement à 1844, à un professeur allemand. La doctrine sur laquelle je m'appuie est, au reste, développée en plusieurs endroits du Traité d'harmonie de M. Barbereau (2e volume). Or, voici ce que vous dirait probablement cet excellent harmoniste, c'est que dès que vous admettez *l'ordre unitonique*, vous admettez par cela même une *limite*, laquelle ne pouvait être que la réduction des sept degrés de l'échelle à *une seule fonction* pour chacun, et par conséquent leur insertion entre les deux termes extrêmes du rapport attractif :

FA, *ut*, *sol*, *ré*, *la*, *mi*, SI.

Au-delà, on trouvait nécessairement le demi-ton chromatique et toute la seconde moitié de l'échelle des quintes (*fa* dièse, *ut* dièse, etc.). Mais, ce n'est pas tout : votre répugnance pour les dénombrements vous a empêché de voir qu'avec ces éléments unitoniques on peut construire des enchaînements antipathiques, non-seulement à la sensation par l'organe (raison dont je ne me prévaudrai pas, puisqu'elle est sans valeur pour vous), mais à la faculté perceptive, celle qui juge l'impression produite sur la sensibilité. Tels sont les enchaînements dans la direction ascendante de la progression des quintes :

ré	:	mi	fa	:	sol	la	:	sol
la	:	si	ré	:	si	ut	:	mi
la	:	sol	la	:	sol	la	:	si
fa	:	mi	ré	:	mi	fa	:	mi

qui sont pour nous des enchaînements défectueux du deuxième et du quatrième degré vers le troisième du mode d'*ut* majeur. Mais comme l'*organum*, c'est-à-dire l'instrument de classification, vous manque, parce que vous ne distinguez ni l'espèce des accords, ni la distance entre leurs fondamentales, ni le degré occupé par celles-ci dans le mode (voir le *Traité d'harmonie* de M. Barbereau, IIe volume, page 1); dès lors vous classez pêle-mêle ces faits et tous ceux qui contiennent *par succession* la relation du triton, comme *produisant la sensation de deux tons sans analogie* (votre *Traité de contrepoint*, page 6); et, au contraire (*Traité d'harmonie* et *Gazette musicale*), comme appartenant à cette ordre *unitonique* que vous désignez comme le premier état de l'art et de l'organisation des hommes. Mais, d'après ce qui précède, cet état (ou moment) ne saurait être le premier, puisqu'il y a déjà une limite acceptée. Ce premier moment ne se pourrait désigner que par l'expression *a-tonique*, ce qui est incompatible avec l'harmonie, et applicable seulement, et sauf une large réserve, au plain-chant conçu à l'unisson.

De plus, les conditions qui règlent les rapports de la portée supérieure avec la basse vous sont inconnues. Aussi, d'après votre doctrine, on pourrait croire que des successions telles que celles-ci :

ut	:	ré	ré	:	fa	si	:	ut
sol	:	la	si	:	ut	ré	:	fa
sol	:	fa	sol	:	la	si	:	la
mi	:	ré	sol	:	fa	sol	:	fa

n'ont pu disparaître du domaine de l'harmonie que grâce à l'intervention de l'accord dissonant. Mais il n'est pas besoin de ce *deus in machinâ* que vous invoquez sans cesse, pour distinguer ici entre la succession des accords qui est admissible, et la partie supérieure qui est mauvaise. Il suffit, en effet, d'écrire ainsi :

ut	:	fa	sol	:	la
sol	:	la	ré	:	fa
mi	:	ré	si	:	ut
			sol	:	fa

Vous le voyez donc, Monsieur, l'insuffisance et l'indétermination que vous attribuez à l'ordre *unitonique*, ne peuvent l'être qu'aux applications incorrectes qui en ont été faites aux premières époques.

Les applications régulières qu'en ont faites les compositeurs depuis le dix-septième siècle jusqu'à nos jours, prouvent surabondamment cette assertion par l'extension qu'a reçue l'emploi de l'accord parfait, non plus seulement dans l'unité de gamme, mais encore dans les modulations. C'est ainsi, par exemple, que dans le *Joseph*, de Méhul, on trouve une foule de passages modulatifs où il n'entre que des accords parfaits majeurs et mineurs. Je n'en citerai que quelques-uns, ou plutôt je me contenterai de l'indication précise des passages de cette partition, qui est entre les mains de tous les musiciens :

1° Dans l'ouverture, mesures 17 à 20 de l'allegro (troisième mouvement de l'ouverture);

2° Dans l'air : *Vainement Pharaon*, sur les paroles : *Et pourtant, malgré mes alarmes...* jusqu'à *Si vous pouviez* (deuxième audition de cette phrase, accompagnée par l'harmonie plaquée complète); trois notes septièmes se trouvent dans le chant, mais comme notes de passage seulement; l'orchestre n'a que des accords parfaits;

3° Morceau d'ensemble n° 3 (Siméon et ses frères), sur les paroles : *Je sens redoubler mon effroi!*

4° Finale du premier acte, n° 4, deuxième mouvement (3/4 allegretto), mesures 20 à 26, modulation d'*ut* majeur en *sol* mineur (celui-ci est très-remarquable pour la question);

5° Enchaînement de ce 3/4 avec le mouvement suivant, modulation d'*ut* majeur en *fa* majeur, et de *fa* majeur en *ut*, sur les paroles : *Allez tous au devant d'un père, etc...*, mesures 1 à 9;

6° Cantique : « *Dieu d'Israël* »;

7° Dans le finale du deuxième acte, n° 8, le récitatif à la fin du premier mouvement : (Utobal) « *Mille cris d'allégresse appellent déjà Cléophas, etc. etc.. .* » Dans tous ces récitatifs, quelques septièmes se trouvent dans le chant, *pas une dans l'orchestre*, depuis les paroles de Jacob : « *Qui prend ma main, etc ..* » environ 24 mesures qui modulent de *ré* mineur en *fa dièse* mineur, etc., etc.

La partition du *Matrimonio*, de Cimarosa, fourmille de modulations avec les seuls accords parfaits majeurs et mineurs.

La sonate en *sol* (6/8), de Beethoven (dédiée à l'empereur de Russie), contient aussi des modulations sans septièmes, mesures 33 à 42 du premier morceau.

La symphonie en *ré* (deuxième), du même compositeur, menuet, mesures 17 à 22, présente une modulation de *la* majeur en *si* bémol avec des accords parfaits; on en voit aussi dans le trio, mesures 8 à 2.. De même dans le finale. Ainsi par exemple, le premier des deux points d'arrêt de la fin de ce morceau présente encore une modulation par un accord parfait; elle est curieuse :

sol	:	fa dièse
la	:	ut dièse
mi	:	fa dièse
ut dièse	:	la dièse

Croiriez-vous par hasard, Monsieur, que ce dernier accord donne l'impression du ton de *fa* dièse majeur?

Vous le voyez donc, l'*accord de septième dominante* ne contient pas le principe de la modulation ; et ce principe subtil vous échappe, parce que vous ne reconnaissez pas la QUINTE pour l'*unité* du système musical, et parce que les caractères philosophiques *des deux tierces*, qui sont les *éléments primordiaux et opposés du système*, vous sont également inconnus. Or, de ce qui précède, je suis en droit de conclure que vous n'avez pas plus résolu ma seconde question que la première, et que tous les développements de votre réponse qui s'y rapportent ou qui ne s'y rapportent pas, ne peuvent soutenir un examen sérieux.

Ma troisième question vous étonne. Elle est, dites-vous, implicitement contenue dans la seconde. Cela est vrai, et pourtant je l'ai posée parce que les accords de 5, de 6 et de 7 sons, surtout les *accords altérés*, ouvrent un nouveau champ de découvertes harmoniques. Ces *accords altérés* appartiennent à proprement parler à la TECHNIE HARMONIQUE; mais vous, Monsieur, vous n'admettez que les accords les plus élémentaires de la THÉORIE de cette grande science. Il est vrai que vous assignez l'*altération*

multiple des intervalles des accords comme origine de l'harmonie transcendante.

L'altération, oui sans doute; mais vous auriez bien dû nous dire quelque chose des CONDITIONS de cette altération. Vous la croyez peut-être arbitraire, Monsieur ? Prenez garde alors, car je vais vous accuser de panthéisme. Pourquoi pas? Vous m'avez bien pris pour un athée.

Vous voyez que ma troisième question a une portée que vous ne lui soupçonniez pas.

Passons à la quatrième question, formulée en ces termes :

« Les traités d'harmonie, y compris celui de M. Fétis, nous font-ils con-
» naître *tous* les accords que comporte le système musical ? »

Vous assurez que le vôtre les contient tous, et que, particulièrement le troisième livre de votre ouvrage, *non seulement donne la clef des harmonies les plus étranges en apparence et les plus compliquées, mais ouvre l'avenir d'agrégations jusqu'aux dernières limites de ce qui est conforme à la nature de l'art* Et vous avez accompli tout cela sans vous amuser à faire des classifications et des dénombrements de faits particuliers. Pour moi, Monsieur, j'ai procédé à l'inverse de vous ; car, après avoir découvert *la loi génératrice des accords*, j'en ai tiré successivement les classes, les genres, les espèces, les familles et les individus, et je me suis donné la peine de composer des exemples pratiques pour chacun des accords renfermés dans ma formule.

Quant aux harmonies nouvelles consignées dans le livre troisième de votre traité, j'en ai remarqué effectivement quelques-unes des plus étranges, et le *Diapason*, revue musicale de Bruxelles, en a livré un certain nombre à l'appréciation des connaisseurs, dans son numéro du 6 mars 1851 ; je n'y reviendrai pas ici.

Il serait impossible, sans dépasser de beaucoup les bornes d'une lettre, de répondre aux objections que vous faites à l'adoption de *l'échelle des quintes* comme *cause efficiente de l'art* ; je vous dirai seulement que ni M. Barbereau ni moi, nous n'attribuons cette fonction à la progression triple, mais que nous ne la considérons que comme *instrument d'universalité* dans le système musical. Vous savez que M. Barbereau a promis un *second Mémoire* dans lequel, entre autres questions, il doit examiner la loi de la position absolue des sons dans l'octave ; vous y verrez aussi qu'il y aurait absurdité à demander la production de l'octave au treizième terme de la progression triple, quand on l'a par la production même d'un son quelconque, au moyen du deuxième terme de la progression double.

J'aborde enfin la partie philosophique de votre troisième et dernière lettre, en commençant par ce que vous y dites concernant la possibilité de renfermer toute l'harmonie actuelle et future dans une seule formule, « Une formule, dites-vous, n'est pas une essence ; son nom dit assez que » ce n'est et ne peut être que l'expression plus ou moins généralisée d'un » ordre de faits ou d'idées. » Je vous ferai remarquer, Monsieur, que cette définition de la *formule* n'est vraie qu'autant que la formule en question ne contient que des *faits donnés* et qu'elle ne dépend que de la *généralisation de ces faits*, constatés d'abord par l'observation ; mais que la FORMULE que j'ai en vue ne dépend nullement de l'expérience ; qu'elle est la figure d'un *principe générateur* comme le prouvent le résultats auxquels je suis parvenu, et qu'ainsi elle dérive nécessairement de quelque source supérieure étrangère à l'*observation généralisée*. J'ajouterai que la *formule*, que vous donnez comme la LOI de toute musique dont la base est l'harmonie, et que vous énoncez ainsi : « *Toute l'ancienne musique dérivait de l'immu-* » *tabilité de l'harmonie consonnante ; toute la musique moderne repose sur les* » *attractions de l'harmonie dissonante*; j'ajouterai, dis-je, que cette formule, fausse en principe, puisque la modulation est possible avec les seuls accords parfaits, fût-elle vraie, serait, il faut l'avouer, assez peu instructive. Avant Newton, Hooke avait dit avec vérité que tous les corps célestes ont non-seulement une attraction ou gravitation vers leurs propres centres, mais qu'ils s'attirent mutuellement l'un l'autre dans leur sphère d'activité. Copernic et Keppler avaient eu les mêmes idées avant Hooke, et pourtant personne n'attribue la découverte de la gravitation à d'autres qu'à Newton, qui ne s'est pas contenté de dire : *les corps s'attirent*, mais qui a découvert la *loi* de l'attraction. Or, si vous désirez connaître en quoi consiste le principe de l'attraction en musique, je vous engage à méditer, dans le premier mémoire de M. Barbereau, la réponse qu'il fait à cette question : « *A quelle cause peut-on rapporter l'attraction résolutive de* » *la note sensible, de la note septième, de la neuvième majeure et mineure, de* » *la quinte augmentée, de la sixte augmentée*, etc., etc...? » (pages XXXV à LXXX.) Je vous assure que vous y trouverez quelque chose de moins vague que votre *loi* de toute musique dont la base est l'harmonie.

Il y a longtemps, Monsieur, que je sais que vous appuyez vos théories musicales sur des considérations philosophiques, et que vous posez ce principe : « *Toute musique vient de l'homme ; d'où il suit que la théorie est purement métophysique et ne peut dépendre en rien de causes physiques ou de déductions mathématiques.* » Mais, en admettant avec vous que la musique vient de l'homme, il n'en résulte nullement que les *moyens* dont elle dispose ne soient pas soumis à des conditions scientifiques, et ne puissent être déterminées par des *lois mathématiques*. Ce qui ne veut pas dire, comme vous le prétendez, que je considère les mathématiques comme *cause efficiente* de l'art, mais seulement comme moyen de traduire et de réaliser en faits les déterminations rationnelles de cet art. Or, comme il n'est question ici que des ressources dont l'homme peut disposer pour un travail libre, vos observations sur la création de la musique par l'esprit de l'homme reposent sur une confusion de ce que, dans toute création, l'élément libre *peut* produire et de ce qu'il *doit* subir librement pour une création raisonnable.

Je ne vous suivrai pas dans votre analyse des travaux philosophiques de MM. de Schelling, Hégel, Feurbach, etc..., travaux de la plus haute importance à mes yeux, mais encore trop incomplets pour fonder aucune science positive ; surtout encore fort éloignés de cette terre promise de la philosophie, dans laquelle M. de Schelling (dans son discours d'inauguration à la nouvelle chaire de philosophie à Berlin, le 15 novembre 1841) promet de pénétrer réellement (*in das gelobte Land der Philosophie wirklich durchzudringen*), en ajoutant à tout ce que depuis Kant les Allemands ont produit en philosophie, une science nouvelle et jusqu'à présent réputée impossible (*eine neue, bis jetzt für unmœglich gehaltene Wissenschaft.*)

Vous dites *avec tous les bons esprits* que l'homme *ne peut pénetrer le mystère de ce que sont les choses en elles mêmes*, etc.... Mais, Monsieur, un bon esprit ne peut légitimement affirmer rien de ce qu'il avoue ignorer. Que si vous parlez des limites que le savoir actuel à vous connu n'a pas encore dépassées, peut-être avez-vous raison, mais cela d'ailleurs n'a rien à faire dans la question qui nous occupe. Si au contraire vous affirmez ces limites de l'essence même de la raison de l'homme, il vous faut nécessairement connaître cette essence, c'est-à-dire dépasser les limites que vous déclarez infranchissables. *L'imperfection actuelle* de l'intelligence est un fait que vous avez parfaitement le droit de remarquer et de décrire ; mais poser les bornes *à jamais infranchissables* à l'esprit humain ; dire à la raison : Tu n'iras pas au-delà ! c'est ce qu'il ne vous appartient pas de faire, à vous ni à tous les bons esprits du monde.

Quant au nom du philosophe qui a dépassé Kant, Fichte, Schelling, Hégel, etc., si vous ne l'avez pas encore deviné, vous le trouverez dans mon ouvrage à côté d'une découverte capitale en acoustique, savoir : La détermination numérique et entièrement *à priori* de la vraie gamme diatonique, tant cherchée inutilement jusqu'à ce jour, par la raison très-simple que *l'expérience* ne peut atteindre aux principes créateurs de la réalité.

Je vous promets que cette détermination numérique est de nature à mettre d'accord les acousticiens et les praticiens, résultat auquel je ne doute pas que vous n'applaudissiez tout le premier.

Il ne me reste plus, Monsieur, qu'à vous prier d'agréer l'assurance de ma parfaite considération.

Le comte CAMILLE DURUTTE,
Compositeur, ancien élève de l'École polytechnique.

Nous croyons devoir mettre sous les yeux de nos lecteurs l'extrait du rapport de l'Exposition universelle de Londres, concernant les instruments de musique. On verra par la note qui va suivre que la France est la première entre toutes les nations pour la fabrication et principalement pour l'invention des instruments à vent ; grâce, il faut bien le reconnaître, aux efforts persévérants de notre habile facteur Ad. Sax.

« Dans ce département, le jury a accordé la grande médaille (*council medal*) (1) à M. Sax, de Paris, pour son invention de plusieurs nouvelles classes d'instruments à vent en métal et en bois.

» Parmi les inventeurs d'instruments de musique, la plus haute distinction est due aux mérites de M. Sax ; qu'on le considère, soit sous le rapport de la variété et de l'excellence, soit sous celui de l'utilité de ses inventions.

» Sa création de la classe entière des *saxhorns* et des *saxo-trombas* a produit les résultats les plus satisfaisants et une révolution complète dans la musique militaire, sur le théâtre, comme dans les salles de concert. Cette vaste échelle instrumentale offre d'importants avantages jusque dans les extrêmes limites, à l'aigu comme au grave.

» Ses *saxhorns* contrebassés en *mi* bémol et en *si* bémol ont laissé l'o-

(1) Cette haute distinction est la seule qui ait été accordée à cette spécialité, parmi toutes les nations ; elle l'a été à l'unanimité des trois jurys, et pour l'universalité des quatre-vingt-cinq instruments exposés par M. Sax.

phicléide bien loin en arrière, et son petit *saxhorn* aigu en *si* bémol est le seul instrument de cuivre connu qui puisse atteindre, avec sûreté et justesse d'intonation, les notes supérieures de l'octave de la flûte.

» Ses cornets à piston sont les meilleurs que nous connaissions.

» M. Sax a aussi créé la classe des *saxophones*, instruments de cuivre avec un bec à anche simple, dans le genre de celui de la clarinette. L'effet de ces nouveaux instruments est d'un charme égal à l'originalité de leurs sons, et ils portent au plus haut degré de perfection *la voix expressive*.

» Il faut reconnaître que ses clarinettes basses et contrebasses, en bois et en métal, sont des inventions d'une valeur inestimable.

» M. Sax a, en outre, ajouté un demi-ton au registre inférieur des clarinettes ordinaires; et, au moyen d'une nouvelle clef, il a donné à l'artiste le moyen d'attaquer les notes élevées avec la plus grande facilité.

» M. Sax est aussi parvenu à combler la lacune qui existait entre le *mi* naturel et le *si* bémol, le plus bas des trombones à coulisses, par un procédé très-simple.

» Son basson de cuivre, avec un nouveau système de clefs et de trous, est vraiment parfait.

» M. Sax a également inventé, pour les instruments de cuivre à pistons, une disposition aussi simple qu'ingénieuse, au moyen de laquelle le son peut être porté (glissé) sur ces instruments, comme sur le violon, le trombone à coulisse, etc., etc., ou avec la voix, en passant d'une note à une autre, par tous les intervalles enharmoniques.

» Enfin, M. Sax a ajouté aux *bugles-horns* (clairons) des musiques d'infanterie, une série de tubes portatifs, qui, adaptés à ces instruments, les transforment en clairons à pistons de différents tons, changeant ainsi le caractère monotone du clairon simple, en lui donnant les moyens de produire tous les intervalles de l'échelle musicale. »

On trouve encore dans les considérations générales du rapport (p. 331), le passage suivant :

« Les instruments exposés par M. Sax, de Paris, réalisent un grand progrès; car, non-seulement beaucoup d'entre eux, tels que les *french-horns* (cors), trompettes et trombones, possèdent une puissance, un strident (*sharpness*), et une impressivité (*impressiveness*), obtenus, en grande partie, par leurs nouvelles proportions (ce qui prouvera que ce n'est pas l'espèce de métal mis en vibration par le souffle qui influe notablement sur la nature du son, et que ces résultats heureux sont plutôt produits par une modification perfectionnée des formes); mais beaucoup d'autres, notamment les *saxhorns*, possèdent une qualité et une richesse de son qu'on n'avait pas entendues avant l'introduction de ces instruments par M. Sax. »

On a peine à comprendre comment M. Sax a pu trouver le secret de mériter et de conquérir de pareils suffrages au milieu de toutes les luttes qu'il a eu à soutenir depuis son arrivée dans notre pays. Et cependant, ce n'était pas assez pour lui de ces résultats déjà si importants. Depuis qu'a été écrit ce rapport, M. Sax a inventé et fait connaître les Saxtubas, d'un si prodigieux effet dans *le Juif-Errant*; il a imaginé un nouveau système de timbales au moyen desquelles on peut exécuter une harmonie en quatre parties, comme cela se pratique avec le quatuor des instruments à cordes; enfin, il a inventé plusieurs nouveaux instruments à vent aussi ingénieux qu'utiles.

UN MAITRE DE CHAPELLE SOUS LOUIS XIII.

Louis XIII (voyez Castil-Blaze, dans son livre intitulé *Chapelle-musique des rois de France*) fut plus musicien qu'aucun de ses prédécesseurs. « Le feu roi, disait Godeau, n'avait pas dédaigné d'employer la » parfaite connaissance qu'il avait de ce bel art sur quatre de mes » psaumes qui ont été imprimés, et les plus excellents maîtres ont ad- » miré cette composition. »

L'opéra n'était pas encore connu en France, les musiciens n'avaient par conséquent d'autres ressources que l'église et les bals. L'exercice de la musique instrumentale n'était point considéré comme un art, mais comme un métier dépendant de la profession de maître à danser, profession très-considérée alors, et qui tenait les gens jouant des instruments *hauts et bas*, sous sa férule.

Le luth, la viole, le théorbe, le clavecin, étaient les instruments favoris des amateurs peu nombreux qui cultivaient la musique. Un fashionable aurait rougi si on l'avait surpris un violon à la main : c'était l'instrument du ménétrier, du maître à danser, et si quelques amateurs jouaient du violon, c'était pour leur usage particulier; ils n'osaient pas toujours avouer ce travers. Il y avait alors un roi des violons, chef suprême des musiciens, qui tenait les professeurs et même les amateurs sous sa dépendance. Il fallait obtenir des licences de ce souverain, lui payer un impôt annuel, être reçu maître à danser, afin de pouvoir exercer librement son talent en public ou dans les sociétés. Le roi des violons avait des lieutenants en province qui veillaient à ce que les contributions fussent exactement payées; les dilettanti devaient se mettre en règle sur ce point important, et si par hasard ils étaient surpris jouant du violon ou du violoncelle sans licence royale, les tribunaux les condamnaient à de fortes amendes, et même à des punitions corporelles, si le cas présentait une certaine gravité.

Des organistes prêtres, des chanoines violoncellistes furent sommés de prendre un brevet de maître à danser pour qu'il leur fût permis d'accompagner le plain-chant ou la musique dans les églises. Les professeurs de violon étaient obligés de faire enregistrer leurs élèves chez le roi des violons et de payer un droit pour chacun. Les deux Constantin, les Dumanoir et Guignon sont les musiciens les plus connus qui aient tenu le sceptre du violon. Une infinité de procès gagnés ou perdus signalèrent en même temps la tyrannie de ces souverains et leur ridicule puissance. Guignon régnait encore en 1773 ; mais enfin, persuadé que la musique ne tarderait pas à s'affranchir du joug qu'il lui imposait, ce monarque souverain abdiqua, et un édit rendu sur-le-champ abolit cette souveraineté.

Les maîtres de chapelle, les chantres couraient la province pour chercher à se placer : ils allaient chaque soir demander l'hospitalité chez leurs confrères les chanoines ou les curés. On appelait *vicarier* cette manière d'aller en voyage. Une lettre d'A. Gantez, musicien du temps, donne un curieux spécimen des infortunes d'un artiste ambulant faisant son tour de France, le sac sur le dos et la bourse vide. Dans une autre lettre non moins curieuse, le même musicien nous a transmis des détails intéressants sur les maîtres qui tenaient alors le premier rang à Paris. En voici quelques passages :

« Ce voyage m'a pensé coûter la vie, car, au lieu d'arriver à Paris, » j'ai failli d'aller en paradis. Mais puisque vous désirez savoir ce qui » m'a obligé de faire cette course, je vous dirai que ce n'a été que » pour voir et pour ouïr, c'est-à-dire pour voir les bons maîtres et » ouïr leurs doctes compositions. Il est bien véritable que j'étais parti » de Marseille tout plein de bonne opinion ; car le proverbe étant que » les Provençaux sont les plus naturels médecins et musiciens, je » croyait faire la leçon à un chacun et enseigner Minerve. Mais je » vous assure que j'ai bien trouvé soulier à mon point, et des gens qui » ne se mouchent pas du pied. Il faut avouer que ceux de notre pays » ont bien plus d'air en leur musique, mais ceux de celui-ci ont plus » d'art en la leur, encore qu'il me semble que l'un n'est pas sans l'au- » tre, car en mariant l'art avec l'air (*l'harmonie avec la mélodie*), il y » a de quoi contenter un chacun.

» Celui que j'ai trouvé en ce pays le plus agréable en musique, » c'est Veillot, maître de Notre-Dame, et celui que j'ai trouvé le plus » grave en la sienne, c'est Pechon, maître de Saint-Germain. Mais » Hautcousteaux, maître de la Sainte-Chapelle, fait parfaitement tous » les deux ; car encore qu'on die qu'il ne tient cette maîtrise qu'à la » faveur du premier président, on doit pourtant dire qu'il n'a que ce » qu'il mérite, et l'on sait bien que nous sommes en un siècle où bon » droit a besoin d'aide, joint que, si celui qui l'a protégé n'était pas » grand homme de bien, il ne favoriserait pas un homme incapable. » Au pis aller, il y a toujours plus de gloire de tenir une maîtrise par » faveur que de l'avoir achetée, et j'aime bien mieux avoir emporté » celle de Saint-Innocent au prix, que si j'avais acheté celle de chez le » roi...

» Pour ne pas m'éloigner de mon sujet, je vous dirai que les Pi- » cards, en ce pays-ci, sont les plus estimés en la composition, ap-

» prochant beaucoup de l'air de Provence. On dit que nous avons la » tête près du bonnet et qu'ils ont la tête chaude; ce qui fut cause » qu'un jour j'eus quelque prise avec le susdit maître de Saint-Ger- » main; car, étant Picard, il fut une fois si échauffé de me dire que je » n'étais pas musicien; m'ayant obligé, pour prouver le contraire, d'a- » jouter à une de ses pièces de prix la sixième partie. »

A propos de Gobert, autre Picard, maître de chapelle d'abord chez le cardinal, ensuite chez le roi, Gantez ajoute : « Bien que ses enne- » mis disent que c'est par la faveur de son éminence, toutefois on ne » le doit pas croire, car à Paris ils sont médisans, puisque alors que » je gagnai celle de Saint Innocent, on m'en reprochait autant, en di- » sant que c'était par l'entremise de M. de Roches, à qui j'avais dédié » ma messe de *Lætamini*. Au contraire, j'ai fait envers lui comme ce » chirurgien si niais et si courtois, qui faisait la barbe gratis à ses » chalands et encore leur donnait-il à boire. Après lui avoir dédié une » œuvre, je fus encore si fou que de lui faire des présents des choses » les plus exquises, et cependant il n'a jamais rien fait pour moi, di- » sant qu'il était malade quand je l'employais. »

Gantez en conclut qu'il ne dédiera plus ses œuvres aux grands, qui croient que tout leur est dû, mais aux musiciens ses camarades, *de qui*, dit-il, *je ne prétends autre chose que leurs bonnes grâces*. Fasse le ciel que le spirituel musicien ait trouvé le secret de les obtenir !

R.

CORRESPONDANCE.

Saint-Pétersbourg, 27 mars, 8 avril 1853.

Monsieur,

Après le dernier article que j'ai publié dans votre *Revue et Gazette musicale*, en réponse à M. Schindler, j'avais pris le parti de ne plus écrire un seul mot sur cette fastidieuse affaire, dont vos lecteurs doivent être fatigués. Mais l'extrait que vous nous avez donné de la nouvelle contre-réplique de cet incorrigible personnage nécessite une rectification qui ne sera pas longue. Depuis 1832, époque où j'acquis la certitude que Beethoven n'avait point d'autre héritier que son neveu, je réglai mes comptes avec ce dernier, sans aucune intervention étrangère, en vertu de mon libre arbitre. Il résulte de là que le correspondant anonyme de M. Schinler, qui date sa lettre du 7 janvier de Saint-Pétersbourg, est apparemment mieux renseigné que moi sur ce chapitre. Si, postérieurement à 1832, n'importe quand, il m'a plu de faire profiter de quelques gratifications tout à fait bénévoles de ma part, le neveu et l'unique héritier de l'homme célèbre dont je m'honore d'avoir été *le meilleur ami*, je ne dois compte de l'emploi de mon argent à personne. Toutefois je défie M. Schindler de pouvoir affubler d'un nom tant soit peu honorable son correspondant de St-Pétersbourg, si tant est qu'il existe. Quant au quintette *inédit* du grand compositeur, tous ceux qui ont lu l'ouvrage de M. Lenz : *Beethoven et ses trois styles*, savent que j'en suis l'unique possesseur.

Je profite de cette dernière occasion pour vous remercier bien sincèrement, Monsieur, de l'obligeance empressée que vous avez mise à ouvrir vos colonnes à une polémique que les circonstances avaient malheureusement rendue obligatoire, mais qui est définitivement close, depuis que la fable de M. Schindler a été bien dûment et irréfragablement constatée.

Veuillez bien agréer l'expression de mes sentiments les plus distingués et les plus dévoués.

Le prince Nicolas-Boris GALITZIN.

P.S. M. Charles Beethoven m'écrit de Vienne, qu'en compulsant ma correspondance avec son oncle, il a trouvé des preuves authentiques comme quoi je lui ai fait passer, en date du 10 février 1823, la somme de 700 roubles, et, au mois d'octobre de la même année, encore 550 roubles. Voici donc l'équivalent de 1,500 fr. payés à Louis Beethoven dans l'espace de huit mois, longtemps avant l'apparition du premier quatuor, qui ne fut livré qu'en mars 1825. C'est une occasion de plus pour M. Schindler de se complaire dans sa *véracité*, lui qui a soutenu que je n'avais jamais rien payé pour les quatuors à Beethoven, et qui, plus tard, passant condamnation sur le paiement du premier quatuor, se consolait de cette déconfiture, en assurant que ce paiement n'a été effectué qu'après des instances réitérées.... Le pauvre homme !....

ÉPHÉMÉRIDES MUSICALES.

1er mai 1765. Naissance de Maurice Braun, célèbre bassoniste de la chapelle du prince de Wurzbourg.

2 — 1755. Naissance de Jean Willni-Louisng, à Kuhndorf. Il fut organiste à Nordhausen.

3 — 1839. Mort du compositeur dramatique Ferdinand Paer, à Paris. Il était né à Parme, le 1er juin 1771.

4 — 1729. Naissance de Florian-Léopold Gassmann, à Brux (Bohême). Ce compositeur distingué fut maître de chapelle de l'empereur d'Autriche.

5 — 1726. Faustina Bordoni, déjà célèbre, chante pour la première fois à Londres dans l'*Alessandro*, de Haendel. Elle était née à Venise, en 1700, et devint plus tard la femme du compositeur allemand Hasse.

6 — 1814. Mort de l'abbé Georges-Joseph Vogler, à Darmstadt.

7 — 1800. Mort du célèbre compositeur dramatique, Nicolas Piccinni, à Passy. Il était né en 1728, à Bari (royaume de Naples).

Théodore PARMENTIER.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Académie impériale de musique, première représentation de *la Fronde*.

*** *Le Prophète*, donné mercredi, avait, comme toujours, attiré la foule. La représentation a été fort belle : Roger et Mme Tedesco en ont fait les honneurs avec un talent admirable et d'un irrésistible effet.

*** *Orfa* et *le Freischütz* ont été joués lundi et vendredi.

*** Gueymard a terminé les représentations qu'il était allé donner à Lyon. Il a joué successivement *les Huguenots*, *Robert-le-Diable*, *le Prophète* et *Guillaume Tell*. C'est dans les trois grands ouvrages de Meyerbeer que son succès a été le plus éclatant.

*** *La Fée aux Roses*, donnée dimanche dernier, a confirmé la reprise de sa vogue. Ce charmant ouvrage est plus jeune que jamais.

*** Les spectacles extraordinaires que le Théâtre-Italien donne chaque dimanche, ont le privilége heureux de remplir complétement la salle. On pense que la saison actuelle sera prolongée jusqu'au 15 mai. *Le Bravo*, de Mercadante, doit être donné sous peu de jours. L'ouvrage aura pour interprètes principaux, Mmes Sophie Cruvelli, Beltramelli et Bettini.

*** Il paraît que Mme de La Grange nous sera enlevée. Elle vient de contracter un magnifique engagement avec Saint-Pétersbourg et pour l'hiver prochain.

*** Poultier figurait avec honneur parmi les interprètes du *Livre d'art de la reine Hortense*, dans la soirée du vendredi de l'autre semaine. Il a dit avec beaucoup d'effet : *Autre ne sers*, l'une des meilleures productions dont l'album se compose.

*** On répète activement au Théâtre-Lyrique *l'Organiste dans l'embarras*, opéra comique en un acte, de M. Alboize, musique de M. Wekerlin.

*** Mme Stoltz, qui était allée à Florence pour se reposer de la longue et fatigante saison de Rio-Janeiro, vient de signer un engagement avec le théâtre Reggio, de Turin, pour la saison du printemps.

*** Mlle Lavoye chantait dernièrement à Bayonne avec le succès qui lui est habituel. Elle devait bientôt revenir à Paris pour y rester quelques jours, le temps seulement de choisir entre les engagements qu'on lui propose.

*** Le théâtre de La Haye, dont la clôture avait été l'année dernière une véritable calamité pour les artistes d'opéra, de comédie et de vaudeville, va rouvrir, non plus sous le patronage immédiat de S. M. le roi des Pays-Bas, mais au moyen d'une subvention de 20,000 florins (42,328 fr.), que Sa Majesté accorde, et de la jouissance du matériel, qui vient d'être acheté par la ville, ainsi que la salle. Une commission est chargée par l'administration communale de La Haye de chercher un directeur et de le constituer.

*** Une commission des arts et édifices religieux vient d'être nommée par M. le ministre de l'instruction publique et des cultes. Cette commission est divisée en trois sections, dont la première s'occupera d'architecture et de sculpture; la seconde, des vitraux peints et ornements religieux; la troisième, des orgues et de la musique religieuse. Voici les noms des membres dont se compose cette troisième section : MM. Auber, Adolphe Adam, Ambroise Thomas, de l'Académie des Beaux-Arts; Niedermeyer, compositeur de musique et directeur de l'École de musique religieuse de Paris; Félix Clément, professeur de musique; l'abbé Legrand, curé de Saint-Germain-l'Auxerrois; Benoist, professeur d'orgue au Conservatoire; Hamel, juge au tribunal civil de Beauvais; Schneeganz, archiviste du département du Bas-Rhin; Morellot, archiviste paléographe, à Dijon; Regnier, juge de paix, à Blamont, auteur d'un traité sur l'orgue.

*** Jeudi dernier a eu lieu la réception de l'orgue de l'église de Sainte-Elisabeth, dont la construction est due à M. Suret, facteur d'orgues à Paris. Une affluence considérable s'était portée à cette solennité, dans

laquelle MM. Lefébure-Wély et Fessy se sont fait entendre alternativement. Alexis Dupond et Mme Lefébure-Wély ont chanté des motets, et M. Barille, organiste de la paroisse, a exécuté un *Te Deum*.

*** L'assemblée générale annuelle de l'Association de secours mutuels entre les artistes dramatiques aura lieu le mardi 10 mai à une heure et demie, dans la grande salle du Conservatoire impérial de musique et de déclamation.

*** Mlle Lovely-Chassal, jeune pianiste de grand mérite, donnera le dimanche 8 mai, à deux heures, dans la salle Herz, une matinée musicale avec le concours de Mme Laborde, de MM. Henri Herz, Vieuxtemps et autres artistes célèbres.

*** Le sixième et dernier concert de la Société des jeunes artistes aura lieu le jeudi de l'Ascension, 5 mai, à deux heures précises, salle H. Herz.

*** Le concert de Mlle Mira, qui devait avoir lieu jeudi dernier, est irrévocablement fixé au jeudi, 5 mai, avec le concours de Mlle Rachel, de MM. Lefebvre-Wély, Tamburini, Herman et Levassor.

*** L'habile chanteur Montelli organise au Jardin-d'Hiver la fête du 1er mai. Les premières notabilités musicales y prendront part.

*** Le grand festival du Bas-Rhin aura lieu cette année à Dusseldorf le 15 mai, jour de la Pentecôte, et les jours suivants. Ferdinand Hiller dirigera la masse formidable de chanteurs et d'instrumentistes, qui viendront de toutes les villes des bords du Rhin se réunir à Dusseldorf pour cette fête.

*** Jeudi prochain, jour de l'Ascension, la deuxième messe de Ch. Vervoitte sera exécutée à l'église Saint-Roch. Les solos seront chantés par Alexis Dupond.

*** Voici le programme du concert qui sera donné par la loterie de Bienfaisance des lettres et des arts, aujourd'hui, 1er mai, dans la salle de concert du palais Bonne-Nouvelle. — Première partie : 1° Quatuor, pour piston, trombone et ophicléide, de Bellon, exécuté par MM. Marie, Massart, Rome et Grasser. 2° Solo de clarinette, exécuté par M. Soller. 3° Air de *la Fille du Régiment*, chanté par Mme Dorigny. 4° Solo de piano, exécuté par Mme Deloffre. 5° *Les Matelots sur mer*, de Bazzini; *le Jardin*, de Réber, romances chantées par M. Wartel. 6° Fantaisie, composée pour violoncelle sur des mélodies de Schubert, exécutée par Lebouc. — Deuxième partie : 1° Trio pour piano, violon et violoncelle de Mayseder, exécuté par M. Deloffre, et M. Lebouc. 2° Air de *Robert Bruce*, de Rossini, chanté par Mme Geismar. 3° Duo concertant pour deux flûtes, exécuté par M. Jules Simon et l'auteur Léon Magnier. 4° *Ave Maria*, de Schubert; *Rose chérie*, de L. Spohr, romances chantées par M. Wartel. 5° Fantaisie composée et exécutée par M. Deloffre. 6° *Le Boursier*; *Il faut prendre le temps comme il vient*, chansonnettes par M. Chaudesaignes.

*** Au nombre des enfants précoces qui depuis Mozart sont venus à Paris dans l'espoir plus ou moins fondé d'y devenir célèbres, se trouve en ce moment le jeune Mattei. Fils d'un avocat de Naples, ce virtuose de douze ans est doué d'un sentiment musical vraiment extraordinaire. Sentiment est le mot, car il est pianiste et compositeur sans avoir étudié d'une manière sévère et suivie les règles de l'harmonie et de la composition, non plus que le mécanisme du piano. Parmi les facultés musicales qui sont si diverses, le jeune Mattei possède, par exemple, la perception harmonique la plus exquise ; il vous trouvera instantanément, et cela le dos tourné au clavier, toutes les notes quelles qu'elles soient des accords les plus inattendus que vous lui ferez entendre. Faites de plus une pesée de la main posée à plat sur plusieurs touches noires produisant un amalgame de sons incohérents, charivariques, et demandez-lui d'attaquer vocalement un *la*, un *mi*, un *sol* naturels, ou toute autre note qu'il vous plaira, et qui, par conséquent, n'a pas été entendue dans le bruit inharmonique dont vous venez de frapper son oreille, il vous dira tout aussitôt d'une voix pure et charmante l'intonation que vous lui aurez désignée. Ajoutons qu'à ces facultés exceptionnelles, il joint celles d'être instinctivement pianiste, compositeur, sans s'être jamais préoccupé des règles de la composition, et chanteur sans avoir encore soumis sa voix fraîche et pure aux dangereuses exigences d'un professeur de chant. Le public sera bientôt à même d'applaudir ce petit prodige, car le jeune Matteï annonce un concert dans la salle Bonne-Nouvelle.

*** Des fêtes dansantes et musicales auront lieu tous les jeudis et dimanches pendant l'été au parc et château d'Asnières.

*** Les sœurs Ferni, ces deux jeunes et intéressantes violonistes, viennent de partir pour l'Allemagne.

*** Un chanteur, nommé Wermeulen, qui avait tenu avec succès l'emploi de premier ténor en province et à l'étranger, qui débuta même, il y douze ans, au grand Opéra de Paris, et fut ensuite directeur du théâtre du Havre, de juillet 1843 à juin 1851, est mort dernièrement à Bicêtre. Il y a quelques mois, dans un accès d'aliénation mentale causée par la cruelle position dans laquelle il se trouvait, le malheureux artiste avait essayé de se donner la mort. Transporté à Charenton, à la suite de cet événement, il y reçut les soins des plus habiles médecins; mais son état ne s'améliorant pas, et les ressources pécuniaires lui manquant absolument, il fallut lui faire quitter Charenton pour le conduire à Bicêtre. « C'est là, dit le » *Courrier du Havre*, qu'est mort, brisé par la maladie et par le désespoir, » un homme aimé et estimé de ceux-là même qui ont le plus combattu les » actes de sa direction. »

*** La littérature dramatique vient de perdre son doyen en la personne de M. Charles Sewrin, homme de lettres, et ancien administrateur de l'Hôtel-des-Invalides sous le gouvernement du maréchal Gouvion de Saint-Cyr. Auteur d'un grand nombre de pièces, parmi lesquelles on se rappelle *la Famille des innocents*, *le Valet ventriloque*, *les Intrigues de la Rapée*, *les Habitants des Landes*, Charles Sewrin travaillait surtout pour le théâtre des Variétés et celui du Vaudeville, où il donna, entr'autres pièces, *Pierre, Paul et Jean*. Il composa aussi les paroles de plusieurs opéras comiques, dont les plus connus sont *Jadis et aujourd'hui* et *la Fête du village voisin*. Charles Sewrin est mort à l'âge de 79 ans, au terme d'une longue carrière, qui n'avait jamais cessé d'être honorable.

*** Odry, le célèbre acteur du théâtre des Variétés, est mort, il y a deux jours, à Courbevoie dans sa soixante-quatrième année. C'est pour lui que Charles Sewrin, qui l'a devancé de si peu dans la tombe, avait composé le *Valet ventriloque*, pièce dans laquelle Odry commença à se faire connaître.

*** La presse est incorrigible dans ses erreurs nécrologiques. Que de fois il lui arrive de tuer des gens qui se portent bien! Hâtons-nous de ressusciter l'excellente duègne, ancienne sociétaire de l'Opéra-Comique, Mme Desbrosses, que nous avions nous-même inscrite sur la liste funèbre. L'artiste distinguée qui a créé *Ma tante Aurore* et tant d'autres rôles, est encore de ce monde, et, malgré ses 89 ans, elle a conservé toutes ses facultés. C'est sa sœur, moins âgée qu'elle de trois ans, qui vient de mourir, le 18 avril. Toutes deux étaient filles de Desbrosses, acteur de la comédie italienne vers 1765. La sœur cadette débuta en 1792, au théâtre du Marais, rue Culture Sainte-Catherine, d'où elle passa au théâtre de la République en 1793. Lors de la réunion des deux théâtres français, elle fut maintenue dans la troupe. La reconnaissance de Dazincourt à qui elle avait rendu de grands services, au moment où il courait risque de la vie, ne lui fut peut-être pas inutile. Elle était douée d'une grande intelligence scénique, d'une figure agréable. Elle reçut des leçons de Mme Bellecour pour l'ancien répertoire, et se fit remarquer surtout dans le rôle de Marine, de *Turcaret*. Elle se retira le 1er janvier 1814, avec une pension de quatre mille francs et ne quitta plus sa sœur à qui elle fut toujours tendrement attachée.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Marseille*, 22 avril. — Pour la représentation à son bénéfice, Mme Charton-Demeur avait choisi *le Toreador* et *Madelon*. S'il faut en croire les relations locales, voici le compte des hommages dont la charmante cantatrice a été l'objet pendant cette soirée triomphale. Deux cent dix bouquets sont tombés des loges élevées, en guise de pluie, à l'entrée de Mme Charton dans l'une et l'autre pièce. Quarante-neuf bouquets de grand diamètre sont partis de tous les côtés de la salle pendant la représentation; plus, un bouquet splendide, monumental, en camélias, construit à Gênes, et arrivé à Marseille dans une caisse de 250 centimètres de circonférence; enfin, onze couronnes en or, en argent et fleurs artificielles. Au premier rang de ces couronnes, se distinguait celle offerte par la société Trotebas, dont chaque feuille, en argent massif, porte le nom de l'un des rôles favoris de la cantatrice. *Le Toreador*, que l'on donnait pour la première fois, a parfaitement réussi. Audran, qui, depuis trois jours, avait fait ses adieux au public marseillais, est revenu, dans *Madelon*, seconder la bénéficiaire. Jamais il n'avait mieux joué ni chanté le rôle d'Arthur Landry.

*** *Elbeuf*. — Le goût musical est en progrès dans le département, et Rouen n'a plus le privilége exclusif des concerts et des fêtes artistiques. Déjà, l'année dernière, notre ville avait pris son rang, et voici qu'elle vient de continuer dans un brillant concert son œuvre d'art et de philhantropie. Les ouvertures de *Lestocq* et de *la Sirène* ont été fort bien exécutées par des artistes de l'orchestre du théâtre des Arts, sous la direction de M. Voiron. Trois chœurs de la composition de M. Vervoitte n'ont pas été moins bien rendus par une Société chorale, fondée et dirigée avec un dévouement au-dessus de tout éloge par un amateur éclairé, M. Hébert. Mme Gaveaux-Sabatier, M. Lefort, ont enlevé les bravos à l'envi l'un de l'autre. Il faut citer encore M. Briand, chanteur comique; M. Chemio, l'habile hautboïste; et M. Salomé, pianiste, qui a obtenu beaucoup de succès en exécutant la belle villanelle d'Emile Prudent.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres*, 26 avril. — Le succès de Tamberlik dans *Guillaume Tell* s'est confirmé et augmenté. Mlle Grisi a fait sa rentrée dans *Norma*, devant une salle comble et enthousiaste. La cantatrice est toujours belle, et sa voix, sinon aussi charmante, du moins plus puissante que jamais. Tamberlik chantait le rôle de Pollion, qui n'avait pas eu d'aussi bon interprète depuis Donzelli.

*** *Vienne*. — Au théâtre de la cour on a donné *Guillaume Tell* pour la première fois en italien. Le chef-d'œuvre de Rossini, faiblement rendu, a produit peu d'effet. — Les frères Wieniwski sont partis pour Moscou, où ils sont engagés pour une série de concerts. — Teresa Milanollo s'est fait entendre jusqu'à cinq fois; c'est toujours le même empressement et le même enthousiasme. La jeune virtuose fera ses adieux au public dans un sixième concert qui doit avoir lieu dans la salle des redoutes. — Le célèbre contre-bassiste Hendle a donné son dernier concert, le 10 du courant. — M. de Flotow a offert les partitions de ses opéras en manuscrit à la Bibliothèque impériale. En retour, l'empereur a fait remettre au célèbre compositeur la grande médaille en or pour les arts et lettres. — Thalberg vient d'arriver.

Le Gérant : BRANDUS.

ENSEIGNEMENT DU PIANO

ÉCOLE DU MÉCANISME

QUINZE SÉRIES D'EXERCICES

Pour acquérir la souplesse, l'égalité de force et l'indépendance des doigts,

PAR

F. LE COUPPEY

Professeur au Conservatoire.

CHEZ MAHO, 10, PASSAGE JOUFFROY. — PRIX : 15 FRANCS.

Chez PRILIPP, boulevart des Italiens, 19,

DEUX MAZURKAS

Dédiées à Son Excellence

LADY COWLEY,

Ambassadrice d'Angleterre,

PAR D. ZOMPI.

MM. BERNHARDT FILS ET Cie,

FACTEURS DE PIANO,

Faubourg Poissonnière, 80 ; ci-devant rue de Buffault.

MUSIQUE D'ORGUE

RECUEIL DE 300 VERSETS

CHOISIS DANS LES OUVRAGES DES MAITRES ALLEMANDS, ET PUBLIÉS EN 15 LIVRAISONS, PAR

R. GROSJEAN,

Organiste de la Cathédrale de Saint-Dié (Vosges).

Prix de souscription : net 15 fr. (1 fr. la livraison envoyée *franco*).

Ces Versets ou Antiennes, d'un style religieux sans être trop sévère ni trop difficile, conviennent à tous les organistes et pour tous les offices de leur paroisse. — Les 10 premières livraisons ont paru.

S'ADRESSER A L'AUTEUR. (*Affranchir.*)

A PARIS, CHEZ HACHETTE ET Ce,

A l'usage des Chanteurs :

PHYSIOLOGIE DE LA VOIX CHANTÉE

Suivie de considérations sur l'influence physique et morale de la voix, et sur l'influence de la musique sur la civilisation ; une brochure in-8°, prix : 1 fr.

ET

ORIGINE DE LA GAMME MODERNE

OU

Théorie raisonnée de la musique.

On ne saurait, en effet, expliquer d'une manière satisfaisante la gamme sans remonter aux lois du son musical, aux lois de la sensation, à la tonalité moderne, en un mot, sans faire la théorie complète du système ; une brochure in-8°, prix : 1 fr., par

J. LESFAURIS.

Chez T. CHAILLOT, éditeur. 352, rue Saint-Honoré,

SIX MOTETS

A 2, 3 et 4 voix avec accompagnement d'orgue,

COMPOSÉS POUR ÊTRE CHANTÉS PENDANT LA MESSE BASSE,

PAR ALBERT SOWINSKI

OEuv. 80.

N°s 1. *Domine Deus*, à l'Introït, à quatre voix.
2. *Lætabitur terra*, à l'Offertoire, à quatre voix.
3. *O salutaris*, à trois voix sans accompagnement.
4. *O quam suavis*, solo, à l'Elévation.
5. *Caro mea*, à deux voix, pendant la Communion.
6. *Laudate*, à quatre voix, pour l'Action de grâce.

PRIX DES SIX MOTETS, 12 FR. — SÉPARÉMENT, CHAQUE, 2 ET 3 FR.

Publié par BRANDUS et Ce, éditeurs, 103, rue Richelieu.

LE MOIS DE MARIE

De Saint-Philippe.

HUIT MOTETS

A UNE ET DEUX VOIX AVEC ACCOMPAGNEMENT D'ORGUE,

Dédiés à Sa Majesté très-fidèle Dona Maria da Gloria, reine de Portugal,

PAR ADOLPHE ADAM.

N° 1. AVE MARIA, hymne à la Vierge, pour soprano et accompagnement de hautbois, *ad lib.* . . . . . 3 »
2. AVE MARIA, solo pour contralto . . . . . 3 »
3. AVE MARIA, duo pour soprano et contralto, avec accompagnement de hautbois, *ad lib.* 4 50
N° 4. AVE VERUM, solo pour soprano. 2 50
5. AVE REGINA COELORUM, duo pour soprano et mezzo soprano. 3 75
6. INVIOLATA, duo pour soprano et mezzo soprano. 3 75
7° O SALUTARIS, pour soprano. . . . . 3 »
8° AVE MARIS STELLA, duo pour soprano et mezzo soprano. 5 »

Les 8 numéros réunis, 10 fr. net.

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLEON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

20e Année. | No 19. | 8 Mai 1853.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, ET POUR TOUTE LA SUISSE. Chez M. Ed. de la Flèchière, 191, rue du Terraillet.
Bruxelles. Delrie Tomson, 15, rue des Dominicains.
Londres. S'adresser à M. Davison (Wesse et Ce), 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Maison Brandus, perspective Nevski.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

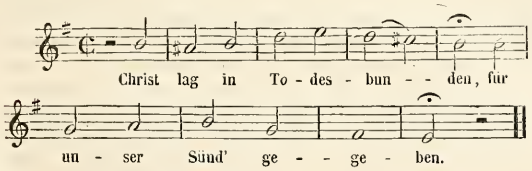
SOMMAIRE. — Jean-Sébastien Bach et les associations pour la publication de ses œuvres (3e et dernier article) par Fétis père. — Académie impériale de musique, *la Fronde*, opéra en cinq actes, par MM. Auguste Maquet et Jules Lacroix, musique de M. Niedermeyer, par Henri Blanchard. — Conservatoire impérial de musique et de déclamation, soirée extraordinaire. — Correspondance, Florence. — Ephémérides. — Nouvelles et annonce.

JEAN-SÉBASTIEN BACH

ET LES ASSOCIATIONS POUR LA PUBLICATION DE SES ŒUVRES.

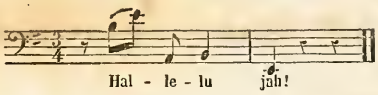
(3e et dernier article) (1).

La variété des déterminations du génie de Bach est, suivant la remarque que j'en ai déjà faite, un des traits caractéristiques de ses compositions en tout genre. Ce qui me reste à analyser des pièces contenues dans le premier volume de ses œuvres, en fournira de nouvelles preuves : et d'abord, je m'arrêterai sur la quatrième cantate pour le temps de Pâques, que le grand homme a écrite tout entière sur le choral :



Des sept versets de ce choral, Bach a fait sept morceaux dont chacun a pour thème unique ce même chant ; néanmoins, la forme de chacun de ces morceaux est complétement différente de la forme des autres, et le caractère de chacun n'est pas moins varié que la forme.

Dans le premier verset, écrit pour un chœur à quatre voix, le chant choral, écrit en notes longues, est donné au *soprano*, et sur ce chant les autres voix font un contre-point d'imitations très-élégant et tout rempli de ces cadences d'*inganno* dont personne n'a tiré aussi bien que Bach des effets inattendus. Il ne faut pas chercher là dedans la limpidité de mouvements des voix que nous admirons dans les productions de l'ancienne et grande école italienne. Le génie de Bach ne pouvait s'accommoder de cette simplicité ni de cette harmonie dans laquelle les dissonances n'étaient admises qu'avec réserve. Son âme ardente a besoin d'accents passionnés, de modulations hardies et de sensations imprévues. Pour donner un libre cours à son penchant à cet égard, il n'hésite pas à donner aux voix des successions d'intervalles dont les difficultés d'intonations auraient fait reculer le compositeur italien le plus audacieux. Bach ne consent pas plus à se renfermer dans les limites posées pour les voix de chœur, non-seulement par Palestrina et ses disciples, mais même par l'aventureuse école de Venise. Chacune des voix du chœur, dans la musique d'église de Bach, embrasse deux octaves pleines : ainsi, le soprano s'étend du *la* grave au *la* aigu ; l'alto monte souvent au *ré* et descend au contre *ré* ; le ténor parcourt deux octaves du *la* grave au *la* aigu, et la basse va du *mi* aigu au contre *mi* grave, au *mi* bémol, et même au contre *ré*. Dans le cinquième verset de la cantate que j'analyse, on trouve ce trait :



Or, ce morceau n'est pas un air, mais un chœur de basses à l'unisson. Le génie de Bach a besoin de ces libertés. Pour le comprendre, il faut l'accepter avec ses conditions et se mettre à son point de vue ; ce que ne savent pas toujours faire les artistes les plus distingués. Cherubini, par exemple, n'a jamais vu que des incorrections d'harmonie dans ce qu'il connaissait de Bach : les sublimes beautés de ce génie lui échappaient. Renfermé en lui-même, comme expression absolue de l'art de son temps, Beethoven n'a pas compris que Weber et Rossini étaient des hommes de génie se développant dans des voies différentes. Je pourrais citer beaucoup d'exemples du même genre ; mais je reviens à mon sujet spécial.

L'instrumentation du premier verset de la cantate que j'examine est d'un grand effet. Un cornet double le *soprano* dans le chant du choral, et trois trombones sont à l'unisson de l'alto, du ténor et de la basse. Sur le travail de ces instruments et des voix se développe un quintette instrumental composé de deux parties de violons, de deux violes anciennes appelées *alto* et *ténor*, et de la basse sans orgue. De tout cela résulte un ensemble puissant, solennel et d'un effet irrésistible. Le morceau est terminé par un *ricercare* d'un mouvement rapide de chapelle, qu'on désignait autrefois par les mots : *alla breve*.

Véritable chef-d'œuvre d'expression, de richesse harmonique et de traits inattendus, le second verset est un chœur de sopranos et d'altos accompagné par une basse rhythmique sans autres instruments, sauf le cornet qui double la partie de soprano, et un trombone à l'unisson de l'alto. Le texte de ce morceau est : *Den Tod niemand zwingen kann* (la mort n'épargne personne). Les ressources que Bach a trouvées dans les deux premières notes de la mélodie chorale pour en faire une imitation entre les deux voix sur les mots *den Tod*, *den Tod* (la mort, la mort), sont des traits qui n'appartiennent qu'au génie. Je regrette de

(1) Voir les nos 14 et 17.

ne pouvoir rapporter ici cet admirable début ; mais il faudrait tout citer.

Dans le troisième verset, tous les ténors à l'unisson chantent la mélodie chorale accompagnés par tous les violons, réunis également à l'unisson dans un dessin vigoureux et animé, et par une basse instrumentale sans orgue. Ce morceau est d'une énergie prodigieuse.

Le plan du quatrième verset est différent. Le chant choral y est donné à la voix d'alto, avec des repos entre chaque phrase, et sur ce chant, les ténors, les sopranos et les basses font un admirable *riercare*, dont les motifs sont pris dans la même mélodie. Une seule basse continue sert d'accompagnement.

Le cinquième verset renferme le chœur de basses à l'unisson dont j'ai parlé tout à l'heure. Il est accompagné de deux parties de violon, de deux violes et d'une basse dont le mouvement est rempli d'animation. L'effet de ce morceau doit être entraînant à l'exécution.

Le sixième verset est chanté par les sopranos et les ténors en chœur, qui, tour à tour, disent les phrases du chant choral ou les accompagnent de traits vocalisés. Une basse d'un rhythme caractérisé est le seul accompagnement de ce morceau. Enfin, le même chant choral, repris par toutes les voix en chœur, et en harmonie dite *musique simple*, forme le septième verset, qu'accompagnent à l'unisson des voix, selon leur diapason, les violons, violes, cornets, trombones et basses.

La cinquième cantate, destinée, suivant le rit protestant, au dix-neuvième dimanche après la Trinité, a pour base le chant choral : *Wo soll ich fliehen hin* (où dois-je me réfugier?). Comme dans le précédent, la mélodie est au soprano, et les autres voix font sur ce thème un contrepoint d'imitation dont les motifs sont puisés dans le commencement des phrases de cette mélodie. Le ton de la cantate est *sol* mineur. L'instrumentation qui accompagne le premier morceau est composée de deux hautbois obligés, deux violons, viole, trompette à coulisse, basse et orgue. Ce morceau, largement développé, est d'un beau caractère, mais a de l'analogie avec les premiers morceaux de quelques autres cantates du même auteur. Il n'en pas est ainsi de l'air de ténor qui suit un récitatif de basse, et qu'accompagne délicieusement une viole (alto) seule, avec une basse continue sans orgue. Où donc Jean-Sébastien Bach a-t-il été trouver, quelques cent vingt ans avant l'époque actuelle, l'idée des suaves ondulations de ce chant et de son accompagnement, dont rien de ce qui existait ne lui indiquait la possibilité? Où étaient alors les artistes capables d'exécuter toutes ces choses qui exigeraient aujourd'hui le talent de nos virtuoses pour être bien rendues? En vérité, tout est mystère dans ces productions sublimes d'un passé qui ne semble pas avoir eu de présent.

C'est encore une des créations originales de Bach, que le récitatif qui vient après cet air, récitatif qui égale ce qu'on connaît de plus beau dans les œuvres de Gluck, et qui a pour accompagnement l'orgue avec les jeux de flûtes, et un hautbois seul dont l'effet est saisissant. Enfin, l'air de basse qui suit ce récitatif est, par son caractère véhément, par son rhythme, par la nouveauté de ses formes, un autre sujet d'étonnement et d'admiration. L'instrumentation du morceau n'est pas une des moins intéressantes de ce recueil de choses trouvées : elle est composée de deux hautbois à l'unisson du premier violon, d'un second violon, alto, basse et d'une trompette solo à coulisses, dont la partie serait aujourd'hui l'effroi de l'artiste le plus habile sur la trompette à cylindres, et ne pourrait être exécutée d'une manière absolument satisfaisante, suivant mon opinion, que par l'incomparable trompettiste du Conservatoire de Bruxelles, M. Duhem. Le chant choral, harmonisé en contre-point simple pour le chœur, termine cette belle cantate.

La conception de la sixième cantate est toute différente des précédentes. Elle appartient vraisemblablement à la jeunesse de Bach, car elle est écrite dans le ton d'*ut* mineur, et le compositeur n'a mis que deux bémols à la clef (*si*, *mi*), suivant l'usage des anciens maîtres, qui considéraient le sixième degré du mode mineur, abaissé d'un demi-ton, comme accidentel, parce que l'abaissement n'existe pas dans la gamme ascendante de ce mode. Cet exemple est le seul que j'aie trouvé jusqu'à ce jour dans les œuvres de Bach, car dans tous les ouvrages que j'ai vus en manuscrit, ou qui ont été publiés, l'armure des clefs est semblable à l'usage de notre temps. D'après cet indice, je suis porté à croire que la cantate dont il s'agit a été composée vers 1710-1715, lorsque Bach occupait les positions d'organiste et de maître de concerts à la cour de Saxe-Weimar. Quoi qu'il en soit, je la considère comme une de ses plus belles inspirations. Le premier morceau est un chœur à quatre voix sur le texte *Bleib' bei uns* (demeure parmi nous) ; mais son thème n'est pas un chant choral comme dans les cantates précédentes. Tout y est d'invention. L'instrumentation est composée de deux hautbois ordinaires qui concertent avec un hautbois de chasse ou de forêt, de deux parties de violon, viole et basse avec orgue. Une touchante mélancolie règne dans ce morceau, qui commence par une ritournelle jouée par les trois hautbois, pendant que les violons et violes font entendre des pédales à l'unisson d'un effet saisissant ; puis entre le chœur, qui, par son caractère mélodique, la plénitude et l'agencement élégant de son harmonie, enfin son dialogue avec les instruments, forme un tout achevé. Une fugue lente à quatre temps succède au premier mouvement en mesure ternaire. Cette fugue, écrite à deux sujets très-courts, appartient au genre qu'on appelait autrefois *attacco*, dans l'école italienne. Les entrées en sont serrées à raison du peu d'étendue des sujets qui, bien distincts, fournissent à Bach des motifs d'épisodes pleins d'effets et de modulations inattendues. On sait quelle est sa supériorité dans les choses de ce genre. Après une suspension de cadence qui interrompt la fugue, Bach rentre dans son premier thème de la cantate, et termine le morceau dans son caractère primitif de mélancolie.

A ce bel ensemble succède un air de contralto accompagné par un seul hautbois de chasse dont la partie est dessinée avec élégance par une basse *pizzicato* et par l'orgue. La mélodie vocale de ce morceau est malheureusement tourmentée et remplie d'intonations difficiles, particulièrement dans la seconde partie de l'air. Cet air est suivi d'un chant choral pour toutes les voix de soprano avec accompagnement d'un petit violoncelle solo, de basse continue et d'orgue. L'instrument appelé *petit violoncelle* est maintenant inconnu. Il avait pris naissance en Bohême, ainsi que le *petit violon*, dans la seconde moitié du XVIIe siècle, et tous deux ne furent abandonnés que vers 1770. Jamais ces instruments ne furent en usage en France, mais ils furent cultivés par quelques artistes allemands, et l'on trouve dans les anciens catalogues de Breitkopf bon nombre de compositions qui leur étaient destinées. Le petit violon et le petit violoncelle étaient accordés une quarte plus haut que les grands instruments de même nom : l'accord du petit violoncelle était donc, en partant de la corde la plus grave, *fa*, *ut*, *sol*, *ré*. Les traits écrits par Bach, dans le morceau de la cantate que j'analyse, seraient difficiles d'exécution sur le violoncelle ordinaire, et ne pourraient être joués sur l'alto parce qu'il s'y trouve des notes plus graves que la quatrième corde à vide de cet instrument. On voit par là que le petit violoncelle n'était pas inutile, puisque, par ses dimensions et par son accord, il était intermédiaire entre le grand violoncelle et l'alto. Le style du morceau dans lequel Bach en a fait usage a un peu vieilli. On n'en peut dire autant de l'air de ténor, accompagné de violons, violes et basse, qui vient ensuite, car celui-là est empreint du génie du maître et porte ce cachet de grandeur et de force sentimentale qui lui est particulier ; mais ici encore il y a je ne sais quoi d'âpre et de sauvage dans la mélodie vocale, dont les intonations semblent avoir été calculées pour faire le désespoir des chanteurs. Un choral à quatre voix avec les instruments en harmonie simple termine la cantate.

Un cantique pour la fête de Saint-Jean-Baptiste est le sujet de la septième cantate, dont le premier morceau est une des plus belles créations du génie de Bach. Cette cantate, écrite en *mi* mineur, commence par un chœur à quatre parties sur le chant choral *Christ unser Herr*, etc., (le Christ notre Seigneur, etc.) placé dans la partie du ténor. Sur ce thème, les autres voix font un travail exquis d'harmonie

empreinte d'un caractère grandiose, et l'instrumentation, composée d'un violon principal, de deux violons d'accompagnement, de deux hautbois d'amour, de violes, de basses et d'orgue, combine avec la partie vocale d'autres sujets d'un caractère énergique et varié, et forme du tout un ensemble qui saisit par sa grandeur et sa puissance. Ce morceau sublime est suivi d'un air de basse d'une mélodie étrange, mais qui participe des grandes proportions de l'introduction et à laquelle une basse continue ajoute une force singulière par une de ces formes qui appartiennent spécialement au génie de Bach. Un beau récitatif de ténor succède à cet air et précède un air pour la même voix à trois temps, en *la* mineur, qu'accompagnent deux violons concertants et une basse continue d'un rhythme caractérisé. L'air commence par une longue ritournelle dans laquelle les deux violons dialoguent dans le style riche et hardi qui appartient au génie de l'auteur, et dont on n'a pu faire que de faibles imitations. L'accompagnement de la mélodie par ces instruments et par la basse rhythmique continue dans le même style. Cet air est beau dans toutes ses parties, car la mélodie, pleine de noblesse et de sentiment, se développe dans de belles périodes dont les intonations n'ont rien qui heurte l'oreille, bien qu'on y reconnaisse la main du maître.

Après l'air que je viens d'analyser vient un récitatif obligé accompagné de violons, violes et basses, d'une vigueur remarquable. Bach, qui n'a été précédé dans l'invention des récitatifs de cette espèce que par Alexandre Scarlatti, lui est, ce me semble, supérieur pour la force, et n'a été égalé que par Haendel, avant que Gluck se fût immortalisé par la beauté de ses inspirations en ce genre. Un délicieux air de contralto, accompagné de violons, violes, basses et hautbois d'amour, succède à ce récitatif. Le caractère mélancolique et religieux de la mélodie vocale et l'harmonie pénétrante de l'accompagnement, font de ce morceau une œuvre achevée. Un choral harmonisé en musique simple pour le chœur et les instruments termine cette belle et noble composition.

J'épuise les formes de l'éloge ; et pourtant ce qui me reste à analyser m'offre de plus en plus des sujets d'étonnement et d'admiration. La huitième cantate particulièrement ne me laisse d'autre ressource que de m'écrier incessamment : *beau! beau! toujours beau!* Tout y est d'invention, et bien que le fond de la mélodie du premier quatuor vocal soit pris dans le choral qui termine l'œuvre, Bach lui a donné des formes si gracieuses que rien n'en indique l'origine. Ce morceau, écrit en *mi* majeur se compose de phrases vocales alternant avec l'instrumentation dans laquelle se combinent une flûte et deux hautbois d'amour concertants, accompagnés de violons et de violes *pizzicato*, et d'une basse continue pour l'orgue. Le dialogue des instruments à vent rempli de détails ravissants, l'effet des instruments pincés, les accords suivis de repos que fait entendre l'orgue, les entrées et les repos alternatifs du quatuor vocal ; enfin, le charme répandu sur cette harmonie solennelle, sont des choses que je ne pourrais faire comprendre par mes paroles, et qui n'ont d'analogues dans aucune autre musique que je sache. Cependant, quelle que soit la beauté de ce morceau, elle est encore surpassée par le délicieux air de ténor qui le suit. Cet air, écrit en *ut* dièse mineur, est accompagné d'un hautbois solo, de violoncelles *pizzicato*, et d'orgue qui ne doit faire entendre qu'un seul registre de bourdon et qui soutient des accords doux. La mélodie vocale, tendre, expressive, riche de formes nouvelles et hardies dans la contexture de ses phrases, lutte d'intérêt avec la partie de hautbois, qui, seule, pourrait fixer l'attention par le dessin élégant et suave de ses traits. Cette partie est remplie d'immenses difficultés, à cause du ton du morceau, et l'on y trouve des trilles qu'on serait tenté de croire inexécutables sur l'instrument ; toutefois, M. Pleetinckx a supérieurement surmonté toutes ces difficultés au dernier concert du Conservatoire de Bruxelles, où M. Cornélis a chanté en maître cet air admirable. L'air de basse avec accompagnement de flûte solo, deux violons, viole et basse continue pour l'orgue, qu'on trouve dans la même cantate avant le choral final, ne me paraît pas être à la hauteur des autres morceaux ; son style a même une sorte de vulgarité qui semble incompatible avec le génie de Bach. C'est une de ces singularités qu'on rencontre parfois dans les œuvres des plus grands artistes. Le choral harmonisé en chœur, mais d'une manière neuve et inusitée, termine ce bel ouvrage.

La neuvième cantate, destinée au sixième dimanche après la Trinité, est écrite comme la précédente dans le ton de *mi* majeur ; mais le style en est tout différent ; car au lieu de la mélancolie profonde et pleine de charme qui distingue la huitième, nous trouvons ici une placidité gracieuse et douce. Dans le premier morceau, le chant choral est au soprano en notes larges qui planent sur toute la composition. Sur ce chant, le contralto, le ténor et la basse font un contre-point d'imitation si mélodieux, si élégant, si suave et composé d'intonations si naturelles, qu'il semble que chaque partie ne soit qu'une mélodie libre et gracieuse. L'instrumentation, composée d'une flûte et d'un hautbois d'amour concertants, de deux violons, d'une viole et de basse continue pour l'orgue, font sur cet ensemble vocal un travail exquis dont il m'est impossible de faire comprendre les beautés par une simple analyse. Il faut avoir vu cette merveille de conception musicale et l'avoir étudiée longtemps pour en apprécier les beautés à leur juste valeur.

Un magnifique récitatif de basse suit ce morceau ; puis vient un air de ténor en *mi* mineur, accompagné par un seul violon et la basse continue ; création originale dans son sentiment comme dans ses formes, et dont le caractère expressif fait opposition avec un duo pour soprano et contralto, véritable perle de suavité, d'élégance, de douceur, de grâce, et en même temps chef-d'œuvre de combinaison et de pureté harmonique. Une flûte, un hautbois d'amour concertant et une basse sans orgue composent toute l'instrumentation. Le style des voix et de la basse d'accompagnement rappelle celui des plus beaux morceau de Clari ; mais la supériorité de Bach est évidente par l'art exquis avec lequel il fait dialoguer la flûte et le hautbois sur le dialogue charmant des voix. Je le répète encore, Bach n'a point eu d'égal dans cet art, et n'en aura vraisemblablement jamais. Après ce délicieux morceau vient un récitatif de basse, puis la cantate est terminée par la reprise du choral en chœur simple avec tous les instruments.

La dernière cantate du précieux volume, destinée à la fête de l'*Annonciation*, est d'un style plus grave et plus sévère que les précédentes, mais n'est pas moins digne d'éloge. Le choral est tour-à-tour donné au soprano et au contralto, et les trois autres voix font un contre-point mouvementé non moins remarquable par l'esprit de combinaison dans lequel il est conçu que par les effets d'une harmonie incisive et riche de modulation. L'instrumentation, composée de violons, violes, hautbois, trompette chromatique et basse avec orgue, est d'une grande puissance par son effet rhythmique. Le morceau, écrit en *sol* mineur, n'a d'autre inconvénient que d'être difficile pour les voix, à cause de ses mouvements de vocalisation, que le chœur exécute rarement d'une manière satisfaisante.

L'air de soprano, accompagné de violons, violes, hautbois et basse, qui vient ensuite, est plein de véhémence et de force rhythmique. Tour à tour syllabique et vocalisé, il suit les mouvements impétueux de l'orchestre et se développe dans de larges proportions. Aucun des autres morceaux contenus dans le volume n'a ce caractère de force et d'entraînement. Un récitatif de ténor sépare cet air d'un autre air de basse dont l'allure est aussi pleine de mouvement et d'énergie, mais dont le caractère rhythmique est cependant différent du premier. Cet air est aussi d'une grande beauté. Il est suivi d'un petit duo pour contralto et ténor établi en imitations sur des marches d'harmonie chromatiques sur lesquelles les deux hautbois et la trompette font entendre le choral à l'unisson. Dans ce morceau fort court se révèle le génie du grand compositeur en ce qu'il y a de plus intime et de plus caractéristique. L'ouvrage est terminé par un récitatif de ténor, en partie libre et en partie mesuré, suivi du choral en chœur avec les instruments à l'unisson, suivant leur diapason.

Tel est le contenu de ce volume, qui n'est présenté aux artistes et

aux amateurs de la grande musique que comme un échantillon des œuvres colossales dont quelques amis dévoués de l'art se proposent de faire le plus digne monument à la gloire de leur immortel auteur. Je n'ai pris la plume que pour seconder autant qu'il est en moi leur grande et belle entreprise, et je termine avec l'espérance que je n'aurai pas en vain sollicité l'appui de quiconque ne fait pas consister le beau dans les formes fugitives de son temps, et a conservé de l'enthousiasme pour toutes les productions du génie, quels qu'en soient les déterminations et le caractère.

FÉTIS père.

ACADÉMIE IMPÉRIALE DE MUSIQUE.

LA FRONDE,

Opéra en cinq actes, par MM. AUGUSTE MAQUET *et* JULES LACROIX, *musique de* M. NIEDERMEYER.

(Première représentation le 2 mai 1853.)

Il est assez singulier d'aller chercher un sujet de tragédie lyrique dans la Fronde, cette guerre qui se faisait à coup de chansons, d'épigrammes, d'archet et même de pots de chambre jetés par les fenêtres, comme chacun sait; cette guerre dans laquelle un petit fils de Henri IV jouait le rôle de roi des halles, secondé par Mmes de Chevreuse, de Condé, de Montbazon, de Longueville, qui se conduisaient dans toutes ces affaires comme les dames du lieu dont leur chef était le roi.

C'est surtout dans la Fronde qu'on peut puiser à pleines mains des éléments comiques; c'est dans ce tohu-bohu social que se meut la cabale des *importants*, des petits-maîtres, des raffinés, hommes d'épée, de plume et de chansons, types des marquis et des chevaliers ridiculisés plus tard par Molière et Regnard; qui servirent de modèles ensuite aux roués de la régence, aux merveilleux, aux muscadins, incroyables, jeunes-France, dandys parisiens, traîneurs de sabre et jeunes industriels des règnes suivants.

Les auteurs du libretto de *la Fronde* ont donc été chercher dans les riches événements dramatiques de la minorité de Louis XIV un sujet d'opéra un mélodrame sombre et terrible, peu historique, et basé sur la passion que deux dames de cour éprouvent pour un jeune frondeur, ayant nom assez inconnu, Richard de Sauveterre. Un grand poëte a dit avec raison :

Que de l'amour la sensible peinture
Est, pour aller au cœur, la route la plus sûre.

Mais l'une de ces deux dames, Loïse de Champvilliers, est plus curieuse qu'amoureuse, et l'autre, la duchesse Hélène de Thémines, plus vindicative qu'aimante, de sorte qu'elles unissent la singulière affection qu'elles portent l'une et l'autre à Richard de Sauveterre pour le perdre, résultat qu'elles obtiennent; car, pour échapper au soupçon de passer pour un espion du Mazarin, que lui a valu la curiosité de sa seconde maîtresse, et pour se débarrasser des offres d'évasion tout aussi déshonorantes de Mme de Thémines, Richard se précipite de la plate-forme du château dans lequel il est enfermé, et trouve la mort dans les fossés de cette forteresse. Voilà pour le drame de cœur. Le drame politique ne corrobore guère par son importance et ses développements ce qu'il y a de faible dans le drame d'amour. Le duc de Beaufort, qui passa une grande partie de sa vie dans le fort de Vincennes, avait plus de prison que d'esprit, comme l'a dit feu Harel de feu Fontan. Ce personnage peu dramatique, joue ici un rôle qui n'est pas des plus importants, quoiqu'il fût le chef de la faction désignée par cette qualification avec le duc d'Enghien. Beaufort, au dire des historiens, aussi dépourvu de jugement que de politesse, en agissait très-peu respectueusement avec la régente elle-même. Il affectait de tourner le dos quand elle l'appelait; si elle lui parlait, il ne lui répondait pas, ou il le faisait en termes ironiques et mordants. Les auteurs ne lui ont même pas donné ce vernis d'insolence brillante et dramatique qu'avait le chef des *Importants*. Il se contente de parodier un couplet de chanson insultante faite contre lui par les mazarins, mazarinade suivie de provocations, de défis qui ne vont à rien. Son projet d'enlever le roi n'aboutit, par l'indiscrète curiosité de Loïse de Champvilliers, qu'à le faire renfermer dans une prison, ainsi que Richard de Sauveterre, qui termine l'action ainsi que nous l'avons dit plus haut. Malgré cela, des décorations belles et vraies de tons, les costumes de ces brillants mousquetaires si pittoresques et si élégants du règne de Louis XIII, un fort joli ballet, ont soutenu ce libretto, et le maintiendront quelque temps au répertoire de l'Opéra.

La partition, comme on le savait, et comme on le sait toujours d'avance à ce théâtre, est de M. Niedermeyer, homme sérieux dans l'art musical, car il a déjà composé des messes, deux grands opéras, qui lui ont moins rapporté de célébrité qu'une élégie intitulée *le Lac*, paroles de Lamartine. On pourrait parier à coup sûr que l'auteur de cette mélodie inspirée n'en est pas à son premier regret de l'avoir écrite et publiée. Il est des gens dans le monde intellectuel qui semblent destinés à n'avoir qu'une pensée, et l'on pourrait croire que M. Niedermeyer en est là. M. Niedermeyer a fait le *Lac*, comme Piron a fait la *Métromanie*; Gresset, le *Méchant*; Choron, l'air de la *Sentinelle*; Henri de Latouche, l'article sur la *Camaraderie*. On dirait que M. Niedermeyer a noyé dans son *Lac* toute son individualité artistique, toute mélodie et toute originalité. A défaut de mélodie, et qui se retient tout d'abord, pourquoi l'auteur de *la Fronde* n'a-t-il pas recherché quelques-unes de ces chansons du temps, une de ces nombreuses mazarinades qui peignent toute une époque, comme le choral des *Huguenots*, ou l'appel au peuple des trois Anabaptistes dans la dernière partition de Meyerbeer?

Ad nos, in nomine Dei,
Ad nos, venite, populi.

C'est surtout la couleur historique, locale, qui manque dans la musique de M. Niedermeyer. Dans le finale du premier acte, les partisans de Mazarin et les frondeurs s'adressent des railleries et des menaces sur un galop du XIXe siècle joué par un instrument de la même époque, vulgairement nommé le cornet à piston.

L'ouverture est dans la forme classique, ne sortant point ou peu des tons relatifs. Les *corni soli* se dessinent d'une façon distinguée dans l'introduction; mais la phrase mélodique rappelle un peu le duo de Marcel et de Valentine : *Va, ne crains pas ma jeune fille, etc.*, dans *les Huguenots*. Le thème de l'*allegro* en *fa* mineur est commun, et dans le caractère des ouvertures *alla disparata*, de nos vieux mélodrames. Mais, somme toute, c'est un morceau instrumental bien fait, bien coupé et d'une bonne forme.

L'introduction, chantée en chœur par les seigneurs du parti des petits-maîtres, est riche d'harmonie et d'une allure dramatique. Les personnages disent ce qu'ils doivent dire : cela expose bien la pièce dans ces paroles, qui ont suffisamment le style et la couleur rétrospective du temps :

Ma foi, la paix n'amuse guère
Ceux dont le cœur est jeune, ardent.
Après la paix viendra la guerre!
Amis, buvons en attendant.
Bourgeois, frondeurs, race intraitable,
Aboyez après nos talons;
Pour danser au sortir de table,
Nous avons pris des violons.
En bons vins cette cave est riche,
Buvons au roi, ventre-saint-gris!
Jusqu'à ce que nous soyons gris,
Gris pour madame Anne d'Autriche!
Gris pour Mazarin, bien qu'il triche;
Et nargue aux bourgeois de Paris!

Les couplets de la soubrette Marthe manquent de franchise mélodique et d'originalité.

Le morceau dit par la duchesse : *Pour un ingrat que j'aime*, est

bien déclamé par le compositeur, mais il n'est pas rhythmé assez mélodiquement pour le titre de cavatine que lui a donné l'auteur. Sur ces paroles de la duchesse : *Votre cœur près du mien a battu plein d'ivresse*, se dessine une mélodie accompagnée avec intelligence et sentiment ; mais la chute en est tourmentée sur ces mots : *Tout sera pardonné*; *je vous aime, Richard*! Puis vient la réponse en noble et suave mélodie dite par Richard lui-même :

Ce cœur jadis à vous, je ne puis vous le rendre !
Pour jamais sur la terre il faut nous dire adieu.
Quand le feu s'est éteint, que reste-t-il ? la cendre.
L'amour qui vient du ciel, l'amour remonte à Dieu !

Il y a, il faut bien le dire, une petite réminiscence du beau trio de *Guillaume Tell* : *Il hésite, il soupire*, dans les appréhensions de Richard :

Je me trouble et j'hésite, et me trahis moi-même;
La haine est dans ses yeux ; dans son cœur est l'enfer !

avec le trouble de la duchesse :

Je souffre ! Oh! quels tourments... les tourments de l'enfer !

Dans ce duo de menaces incessantes, on remarque un effet de puérile imitation instrumentale qui bouillonne, par une sorte de *tremolo* sur ce vers : *Mais je sens à la fin bouillonner mon courroux*. Grétry le *déclamatiste* par excellence, qu'on nous passe ce néologisme, dit, dans ses Essais sur la musique prétendue imitative, qu'il faut éviter et qu'il évitait lui-même la trop naïve imitation de jouer sur les mots.

Le chœur : *Ah! quelle fête!* est bien rhythmé ; il a de l'entrain, comme le trio syllabique entre la duchesse, Richard et Jarzé sur ces paroles :

Son désespoir et sa rage
Me vengent de ses mépris !...

C'est un morceau *con cori* bien traité et produisant un effet très-dramatique. Les couplets :

Monsieur de Beaufort
Est très-fort
En cabales, etc.

manquent évidemment d'inspiration, de franchise mélodique et de rhythme. On voit que la bizarrerie de la coupe des vers a gêné le musicien, qui devait, au contraire, faire un appel à sa verve créatrice, s'il en a, et rhythmer franchement ces couplets qui auraient dû provoquer l'entrain et la gaîté du compositeur.

En général, le récitatif de M. Niedermeyer est intempestivement mélodique ou déclamé, comme, par exemple, lorsque le duc de Beaufort remet à Richard le billet compromettant pour l'enlèvement du roi, et que ce dernier cache ce billet dans la garde de son épée en disant fièrement :

Là, Monseigneur, il ne craint rien :
Cette lame, au besoin, défendra la polgnée.

Ecrire un récitatif qui ne s'éloigne pas trop des inflexions de la parole parlée et fasse valoir les morceaux de mouvement réglé lorsqu'ils arrivent, telle est l'une des conditions essentielles du récitatif français dont M. Niedermeyer ne nous paraît pas trop se préoccuper. Il donne parfois, souvent même, l'allure de la mélodie à cette partie de la déclamation lyrique, et nous pensons que c'est à tort.

Telle est l'analyse qu'on pourrait creuser un peu plus, ou l'énumération des morceaux du premier acte, le plus long de l'ouvrage de M. Niedermeyer.

Au commencement du deuxième acte, l'air de la duchesse de Thémines est dans la forme italienne avec la répétition identique de la première partie. Il y a là une phrase de mélodie noble et un magnifique trait vocal dit magnifiquement par la cantatrice sur :

Richard, je t'en supplie,
Reviens à moi, j'oublie,
Ton crime est pardonné.

puis ensuite :

Pour moi, sur cette terre, il n'est plus que souffrance ;
Et la souffrance a troublé ma raison.

On remarquera aux représentations suivantes et l'on applaudira toujours, sans doute, une belle mélodie et un bel ensemble dans le duo entre Loïse et la duchesse : *D'effroi mon âme est saisie!* Mais voilà que la déclamation inutile, trop chantée, revient sur ces simples paroles que dit Loïse : *Richard est à Paris...* et sur celles plus simples encore qui suivent, et que les personnages devraient dire d'un ton naturel et sans affectation chantée. La *cabaletta*, dite en duo par la duchesse et Loïse : *Non, non, Richard n'est pas un traître*, a quelque chose de vulgaire qui n'est pas ordinaire dans le style de M. Niedermeyer.

Soit qu'il vienne des auteurs du libretto ou de celui de la musique, le ton plaisant et qui essaie d'être comique se montre intempestivement dans le courant de l'ouvrage. Richard venant demander une trève de quatre heures en disant aux mazaranistes :

Nous voudrions partager vos folies.
Joyeuse est notre humeur, nos danseuses jolies.

Tout cela n'est pas gai, car il y a de la vengeance et des coups d'épée en fond de toutes ces intrigues. Ajoutons que le *faire* du compositeur est également triste, sérieux ; et cependant, comme il faut qu'il y ait le *mais* suspensif de tout éloge exagéré et de tout blâme trop sévère dans toute critique consciencieuse, après avoir caractérisé la manière un peu monotone du compositeur, il faut dire que le chœur des frondeurs, bourgeois, parisiens, dames, paysans, dans le parc et la forêt de Saint-Germain, ce chœur : *Le plaisir nous rassemble*, etc., est plein de verve et d'entrain. Le style fugué ou en *imitations* est mouvementé, pittoresque, et jusqu'au tambour brutal qui intervient là, battu d'ailleurs qu'il est par le scapin virtuose qui en *joue* avec intelligence, tout concourt à faire circuler la vie harmonique et mélodique dans ce charmant morceau inspiré et ingénieusement modulé. Le ballet qui fait naturellement partie de la fête dite des Loges dans la forêt de Saint-Germain, ce ballet, ces danses, se composent d'un fort joli pas de deux, dansé par M. Mérante et Taglioni ; d'un pas de quatre, par MM. Bauchet, Minard, Mlles Régina Forli et Nadedjah Bagdanoff ; et d'une tarentelle en finale. La musique de tout cela est fort jolie et pleine de mélodies distinguées.

Le morceau du couvre-feu n'a rien d'original : c'est un petit chœur *misterioso* comme tout compositeur d'album de salon en a fait ou peut en faire ; et *la Garde passe, il est minuit*, des *Deux avares*, de notre vieux Grétry, a bien plus de caractère que cela.

La grande scène de jalousie et de curiosité entre Loïse et Richard, manque de chaleur mélodique et dramatique, peut-être parce que la situation est forcée et qu'elle n'a pas inspiré le compositeur. A propos du charmant couvre-feu turc de Grétry dont nous venons de parler et de musique rétrospective, nous nous sommes rappelé le chœur des religieuses pendant un orage dans notre vieil opéra des *Visitandines*, en écoutant la prière des religieuses du couvent des Loges dans la forêt de Saint-Germain et pendant un orage aussi. Le simple flûtiste Devienne, qui ne connaissait pas et ne pouvait employer toutes les richesses de notre instrumentation actuelle, nous semble plus pittoresque, plus vrai que le compositeur moderne dans cette même situation, ce qui ne veut pas dire que la prière des saintes filles de M. Niedermeyer ne soit bien écrite pour les voix et d'un bon style de chant d'ensemble. Un autre morceau d'ensemble suit celui-là dans le quatrième acte; c'est le trio entre Loïse, Richard et le moine qui les unit sur les escaliers de la chapelle du couvent. La prière des deux fiancés : *Oui, notre voix supplie*, est écrite pour les voix d'un style onctueux et suave et tout empreint d'une couleur religieuse. Lorsque, dans la scène suivante, les frondeurs vaincus, enchaînés, paraissent avec le duc de Beaufort, celui-ci dit à Richard dont l'indiscrète faiblesse les a perdus :

On se marie ici, là-bas on tue !
Et tandis qu'un parjure, un traître, sans remord,
La joie au front, le crime en sa pensée,
Aux marches de l'autel conduit sa fiancée,
Nous allons à la mort !

Ces reproches aussi dramatiques que poétiques ont été mis par le compositeur en récitatif, sous lequel il a placé des effets d'orchestre un peu mesquins. Enfin, le drame musical ne s'élève pas dans cette scène à la hauteur de la situation, qui est vraie et hautement tragique. Cela se termine, comme dans plusieurs autres scènes de la partition, par un unisson général à la manière italienne, large et bel effet d'une sonorité vocale puissante, mais usée, dont Bellini et Donizetti ont fait abus.

Dans le reproche de Richard à Loïse, qu'il soupçonne de lui avoir arraché son secret pour le livrer à Mazarin; lorsqu'il lui dit qu'il est déshonoré par elle, et qu'elle cherche à se justifier, tout le dialogue aurait dû être traité en récitatif déclamé rapidement et non en phrases mélodiques comme il l'est. Quoi qu'il en soit, le finale de ce quatrième acte est traité de main de maître, soit pour la scène, soit pour la progression de l'effet dramatique, soit pour l'instrumentation : cela est énergique, passionné, grandiose.

Le cinquième acte se passe sur l'esplanade d'une prison d'État où Richard se trouve entre ses deux maîtresses, qui sont devenues deux anges de repentir et d'amour pur. La terrible duchesse fait assaut de dévouement avec Loïse pour sauver Richard, qui n'a plus qu'à mourir avec ses amis les frondeurs, dont la mort s'apprête. Richard chante un grand air sur : *le soleil, les plaines, et la rive aux tièdes haleines*. Le chant des cors de l'ouverture revient ici pour se mêler aux phrases mélodiques du jeune et malheureux frondeur. Il refuse les moyens de salut et de fuite que lui offre la duchesse, en lui disant et répétant ce vers beaucoup trop souvent :

Je crains la honte et non pas le bourreau.

Après ce débat beaucoup trop prolongé aussi, et dans lequel s'use la situation, les condamnés qui passent au bas de l'esplanade de la prison de Richard, chantent en chœur lugubre et guerrier tout à la fois :

Deux fois traître! lâche! infâme!
Celui qui nous a perdus,
Celui qui nous a vendus
Pour le baiser d'une femme!
On prépare nos linceuls,
Il nous laisse mourir seuls!

A ces malédictions, Richard répond en se précipitant, ainsi que nous l'avons dit, au bas des murailles de sa prison, où passent et chantent ses malheureux amis, en leur disant : *Vous m'appelez, compagnons? me voici!*

Somme toute, M. Niedermeyer, ne s'est pas élevé dans *la Fronde* au-dessus de son premier ouvrage, *Stradella*, ni de son second, *Marie Stuart*. Il est demeuré tel à peu près qu'on le connaissait déjà, doué d'un style pur, mais vague, sujet aux réminiscences dans sa mélodie et son instrumentation.

La pièce et la partition sont fort bien rendues par Roger, qui chante avec un charme infini, surtout une charmante romance au commencement du quatrième acte; par Mme Tedesco, dont la voix est toujours admirable, et par la belle Mlle La Grua. MM. Obin, dans le rôle du duc de Beaufort; Marié, dans celui du marquis de Jarzé; Lucien, Kœnig, Prévot, Guignot, dans des rôles secondaires, concourent au remarquable ensemble avec lequel l'ouvrage est représenté. Des interprètes aussi intelligents en sont aussi les créateurs.

Et maintenant, que dire de la demi-douzaine de peintres qui travaillent pour l'Opéra? Que ce ne sont pas des peintres à la douzaine, et qu'ils méritent fort bien les bravos qu'on leur envoie par douzaine, surtout à MM. Cambon, Thierry et Desplechin pour leurs charmants et frais paysages des Tuileries et de Saint-Germain.

HENRI BLANCHARD.

CONSERVATOIRE IMPÉRIAL DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION.

SOIRÉE EXTRAORDINAIRE.

Une seconde édition du dernier exercice des élèves a été donnée vendredi soir, non plus devant l'auditoire ordinaire, composé des professeurs, des parents et amis, mais devant l'élite de la société parisienne, devant les notabilités politiques, diplomatiques, administratives, littéraires et musicales, convoquées dans la salle de la rue Bergère par Son Excellence, M. Achille Fould, ministre d'État.

Le ministre a voulu voir et juger par lui-même les travaux d'une école placée sous sa haute protection. Il a voulu que ses collègues, que les représentants de la France, appelés souvent à délibérer sur le sort de cette école, fussent à même d'en parler *ex professo*. C'est une pensée intelligente et généreuse qui ne pourra manquer de porter ses fruits, et dont le Conservatoire ne saurait trop remercier le ministre qui l'a conçue, exécutée avec la netteté prompte et décisive qu'il met dans tous ses actes.

Donc, il y a eu spectacle, et spectacle brillant, dans la petite salle peu accoutumée à de telles splendeurs. A neuf heures moins un quart, la représentation a commencé. L'ouverture, composée par M. Victor Chéri, ouvrait la séance. Ensuite, le rideau s'est levé, et Mlle Arrène est venue réciter avec émotion une pièce de vers composée pour la circonstance. C'était, en quelques mots bien choisis et habilement tournés, une requête adressée à l'indulgence du public. L'auteur de la requête est, dit-on, M. Camille Doucet.

Puis le second acte du *Barbier de Séville* a été joué, comme l'autre dimanche, mais avec un peu moins de verve et d'entrain. Les élèves avaient bien raison de rappeler qu'ils n'étaient pas encore artistes.

Au second acte du *Barbier de Séville* a succédé le premier acte du *Comte Ory*. Malgré l'émotion et la peur, l'exécution en a été fort bonne, et l'auditoire n'a pas eu besoin de trop d'indulgence pour applaudir souvent et à propos. Bonnehée, dans le rôle du gouverneur, a emporté la palme de la soirée; Mlle Rey, dans le rôle du page, s'est approchée de son succès : tous deux sont élèves de Révial pour le chant. Mlle Curbale, qui chantait le rôle de la comtesse, a aussi enlevé les bravos. Ferran, le jeune comte Ory, a eu de bons moments, mais sa voix trahissait la fatigue. Les chœurs ont été entraînants de vigueur, de jeunesse, et l'orchestre, sous l'archet de M. Massard, a supérieurement marché.

Puisse cette belle soirée ne pas demeurer unique en son genre! Le Conservatoire de Paris est une des institutions qui intéressent notre gloire nationale. Autrefois il ne donnait des artistes qu'à la France : maintenant il en fournit à l'Europe entière. Ses services datent de plus d'un demi-siècle; il est noble et juste de lui en tenir compte, en l'encourageant à remplir mieux que jamais sa féconde mission.

P. S.

CORRESPONDANCE.

Florence.

Après la magnifique soirée musicale du 17 mars dernier, dans laquelle le grand-duc de Toscane avait fait exécuter avec un éclat extraordinaire la musique du *Prophète*, Son Altesse, voulant donner un nouvel encouragement à la culture des beaux-arts, et honorer l'homme de génie que Florence compte maintenant au nombre de ses habitants, avait résolu de faire également exécuter à la cour un des chefs-d'œuvre de Rossini, en laissant gracieusement le choix de l'ouvrage à l'illustre compositeur.

Eh bien, on ne peut trop le proclamer, cette délicate condescendance du souverain n'a pas trouvé le grand maître insensible; le palais Pitti a vu Rossini, oui, Rossini lui-même, plein de vie et de santé, avec cette puissante intelligence toujours aussi vive, aussi lucide, aussi limpide qu'au temps où elle a produit le *Barbiere*, l'*Otello*, le *Mosè* et la *Semiramide*, les yeux fixés sur la partition de *Guillaume Tell*, comme s'il voyait cet ouvrage pour la première fois. Il a assisté aux quatre répétitions qui ont préparé l'exécution de cet admirable chef-d'œuvre. L'habileté et l'application des chanteurs et des exécutants, qui mériteraient tous une

mention particulière, ont paru dans toutes les parties de l'ouvrage satisfaire le grand-duc et les exigences du célèbre compositeur. M. Mabellini a été l'objet des éloges les plus flatteurs, les plus sincères, pour l'intelligence, la précision, l'énergie et le sentiment avec lesquels il a dirigé les répétitions et l'exécution de cette riche production. Comme l'a dit Rossini, parfaitement d'accord avec les appréciateurs éclairés et consciencieux, il n'est plus permis de contester à M. Mabellini un rang distingué parmi les plus habiles professeurs de l'époque actuelle. Sa renommée, déjà répandue dans toute l'Italie, deviendra européenne lorsque les circonstances lui permettront de produire ses ouvrages à l'étranger.

Les premiers rôles de *Guillaume Tell* ont été chantés d'une manière fort distinguée par Mme Moriani et Mlle Cremont, qui a fait des progrès bien sensibles depuis son séjour en Italie, et MM. Latry, Ferlotti et Octave Benedetti, auquel un physique avantageux, une bonne instruction, une méthode parfaite et un sentiment exquis présagent une brillante carrière. Déjà très-remarquable dans le rôle du *Prophete*, qu'il a créé en Italie, il s'est montré supérieur dans celui d'Arnold de *Guillaume Tell*, plus approprié à ses moyens. L'orchestre, et en particulier les chœurs, instruits et dirigés par les professeurs Sbolci et Mariotti, ont été admirables. C'est ainsi que le troisième acte, la partie sublime de l'ouvrage, a pu être exécuté dans la perfection.

Cette seconde et magnifique solennité musicale, ordonnée par le grand-duc, ayant réussi à faire reparaître Rossini à la tête d'un corps d'artistes tous glorieux d'exécuter sous ses yeux l'un des plus beaux ouvrages dramatiques qui aient jamais été produits, il ne faut pas désespérer qu'après un repos de vingt-cinq ans, l'homme de génie ne comprenne qu'ayant conservé intactes toutes ses facultés intellectuelles, il n'y aurait pour lui aucune excuse de laisser tarir cette source merveilleuse d'où sont sorties ces inspirations qui ont impressionné et charmé le monde.

Il est à remarquer, comme une singulière coïncidence, que le grand-duc de Toscane a eu l'heureuse idée de faire exécuter presque simultanément les deux chefs-d'œuvre modernes dans cette même Florence où, environ trois siècles auparavant, le drame lyrique avait été créé.

H. D.

ÉPHÉMÉRIDES MUSICALES.

8 mai 1850. Mort de Joseph de Blumenthal, à Vienne. Ce compositeur violoniste fut élève de l'abbé Vogler. (Voyez les Ephémérides du 6 mai).

9 — 1741. Naissance de Jean Paisiello, à Tarente. Il mourut à Naples, le 5 juin 1816.

10 — 1813. Naissance de Richard Wagner, à Leipsick.

11 — 1819. Mort de Gaspard Furstenau, à Oldenbourg. Il ne faut pas confondre ce flûtiste (né le 26 février 1772), avec son fils Antoine-Bernard Furstenau (né le 20 octobre 1792). Ce dernier, également flûtiste, est beaucoup plus célèbre que son père.

12 — 1825. Mort du célèbre compositeur dramatique Antoine Salieri, à Vienne. Il était né à Legnano, en 1750.

13 — 1805. Naissance de la célèbre cantatrice Henriette Sontag (aujourd'hui comtesse Rossi), à Coblentz.

14 — 1791. Mort de la célèbre cantatrice Mme Lebrun (née Françoise Danzi, à Mannheim, en 1756). Elle était femme du célèbre hautboïste allemand L.-Aug. Lebrun.

Théodore PARMENTIER.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Académie impériale de musique, quatrième représentation de *la Fronde*.

*** Cet opéra, représenté pour la première fois lundi dernier, a été donné trois fois dans la semaine qui vient de finir.

*** L'époque de la clôture du théâtre pour cause de restauration n'est pas encore fixée, mais il est toujours plus que probable que cette clôture aura lieu. Pour la rentrée, on prépare, dès à présent, la reprise du *Cheval de bronze*, l'un des meilleurs ouvrages de Scribe et d'Auber, joué à l'Opéra-Comique avec un grand succès. Ce changement de local ne peut que lui profiter; car, indépendamment du mérite supérieur de la partition, il n'est pas de libretto qui se prête mieux aux développements du spectacle, à la pompe et aux danses dont il s'enrichira sur notre grande scène lyrique.

*** *Le Philtre* sera repris aussi pour les débuts de Boulo.

*** *Le Bravo*, de Mercadante, sera donné mardi prochain; c'est Mme de La Grange, et non Mlle Cruvelli, qui chantera le rôle principal.

*** La représentation donnée le jeudi de l'autre semaine au bénéfice de Galli, le célèbre doyen de la scène italienne, a produit tout ce qu'on devait en attendre. Dans l'*Elisire d'amore*, Mme de Lagrange n'a pas obtenu moins de succès que dans ses autres rôles, et Napoléone Rossi a été excellent dans le rôle bouffon de Dulcamara. Calzolari et Belletti méritent une double mention

*** Mardi dernier, le rôle d'Edgard dans *Lucie* était chanté par Armandi, jeune et beau ténor, dont l'éducation musicale s'est faite au Conservatoire de Paris, et qui s'est ensuite essayé dans la compagnie italienne de Bruxelles et d'Anvers. Le débutant a reçu le meilleur accueil, quoiqu'il ne jouit pas de tous ses moyens. De Paris, il doit se rendre à Lyon et à Palerme, où des engagements l'appellent.

*** *Robert le Diable* est en répétition à Modène. Les rôles principaux seront chantés par la Lotti, la Boldrini, Graziani, Vialetti et Giorgi.

*** Mlle Favel est allée chanter à Amiens dans le dernier concert de la Société philharmonique. Dans les quatre morceaux qu'elle a dits, un air du *Père Guillard*, un grand air de *la Poupée de Nuremberg*, un duo de *Ma tante Aurore*, et un air de *Marco Spada*, la charmante cantatrice a déployé les qualités brillantes qui la placent au premier rang sur la scène de l'Opéra Comique. Géraldy chantait avec elle, et à côté d'elle, les sœurs Ferni se faisaient entendre sur le violon. L'*Invitation à la valse*, de Weber, orchestrée par Berlioz, l'ouverture de *Zanetta*, des fragments de *Guillaume Tell*, ont été fort bien rendus par les chœurs et l'orchestre.

*** Le Théâtre-Italien de Covent-Garden a donné *les Puritains* pour la rentrée de Mario, qui a été reçu avec enthousiasme. Mme Bosio a mieux réussi dans le rôle d'Elvire que dans celui de Rosine. *Guillaume Tell*, avec Tamberlik, attire toujours la foule. *Lucrezia Borgia* a dû être jouée pour les débuts de Mme Nantier Didier, et *Marie di Rohan* pour ceux de Mlle Donzelli. L'Alboni est de retour de son voyage aux Etats-Unis et a déjà reparu sur la scène.

*** La veille d'une première représentation à l'un de nos grands théâtres, nous avons été fort surpris, ainsi que beaucoup de nos confrères, de recevoir la carte d'une personne dont nous tairons le nom, mais qui prenait le titre de *directeur des succès au théâtre de...* et qui se recommandait à notre *indulgance*. Nous conservons précieusement l'orthographe. Vérification faite, il s'est trouvé que c'était une mystification d'un genre neuf, dont jusqu'à présent on ignore le but, et que le prétendu *directeur des succès* en était la victime, et non l'auteur.

*** L'Empereur a reçu mercredi, en audience particulière, M. Eugène Scribe, président de l'association des auteurs et compositeurs dramatiques, accompagné des membres de la commission. Dans cette audience, M. Scribe a appelé l'attention de l'Empereur sur les dispositions de la loi qui frappe de déchéance les droits des auteurs et compositeurs dramatiques vingt années après leur mort, et a sollicité de Sa Majesté la prolongation de ces droits en faveur de leurs héritiers.

*** L'assemblée générale de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques a eu lieu dimanche, 1er mai, dans les salons Valois, sous la présidence de M. Scribe. La séance s'est terminée par l'élection des membres qui doivent remplacer, dans la commission, les membres sortants, MM. Anicet Bourgeois, Camille Doucet, Victor Hugo, Eugène Nyon et Ferdinand de Villeneuve. Ont été nommés à leur place, MM. Ponsard, Dumanoir, Mélesville, Ferdinand Langlé, Decourcelle. La question soulevée à propos de la propriété musicale a tenu une grande place dans les rapports présentés par M. Anicet Bourgeois et Ferdinand de Villeneuve. M. Hippolyte Cogniard a proposé de voter des remerciments aux compositeurs qui ont autorisé l'emploi de leurs airs. La proposition a été adoptée à l'unanimité.

*** Le dernier concert du Conservatoire de Bruxelles a été donné dimanche dernier, et parmi les grandes choses dont se composait le programme, il faut ci er d'abord l'ouverture et les entr'actes de *Struensée*, redemandés avec instances, et auxquels le directeur, M. Fétis, avait ajouté la scène finale où le pasteur Struensée bénit son fils. Cette scène a été fort bien dite par un acteur du théâtre de la ville, nommé Verdelet. Il y a obtenu un succès de larmes, et l'enthousiasme était sans égal. L'orchestre aussi a excité des transports unanimes en interprétant le chef-d'œuvre de Meyerbeer avec une supériorité qu'on chercherait vainement ailleurs, et qui tient surtout à l'influence de l'homme éminent dont le bâton magique répand la poésie et transforme le moindre élève en artiste inspiré.

*** Une œuvre nouvelle de Stephen Heller paraîtra la semaine prochaine, comme nos lecteurs le verront aux annonces: ce sont vingt-quatre préludes, formant autant de petits morceaux charmants d'intention et de style, marqués au cachet d'originalité rêveuse et délicate qui distingue leur auteur. Nous analyserons bientôt cette publication tout-à-fait hors ligne.

*** Félicien David vient de faire paraître six motifs religieux qui sont dignes en tous points de la brillante réputation de l'auteur.

*** *La Destruction de Jérusalem*, oratorio de Ferdinand Hiller, exécuté dernièrement à Osnabruck, y a produit le plus grand effet. Cette importante composition ne doit pas être rangée dans la classe des oratorios religieux: elle appartient plutôt au genre historique, et a pour but d'exprimer des passions humaines, ce qu'elle fait magistralement, surtout à l'aide des chœurs et du récitatif.

*** M. A. Panseron, professeur de chant au Conservatoire impérial de Paris, vient d'être nommé chevalier de l'ordre de la Couronne de chêne par le roi des Pays-Bas.

*** Émile Prudent retrouve à Londres tous ses succès de l'année der-

nière. Les *Bois* et la *Danse des Fées* excitent partout et toujours le même enthousiasme. Voici à peu près en quels termes le *Musical world* apprécie le grand artiste : « Nous avons eu récemment l'occasion d'entendre les » dernières productions de cet élégant compositeur et pianiste consommé. » Elles consistent en gracieuses inspirations dans ce style par lequel Émile » Prudent s'est placé hors ligne En ce qui touche le mécanisme du » piano, Émile Prudent a peut-être fait plus pour ses progrès que » tous les autres virtuoses depuis l'apparition foudroyante de Sigismond » Thalberg, dont les découvertes enflammèrent le monde pianistique, et, » d'un autre côté dans ce qu'il a fait pour l'instrument, se retrouve tou- » jours avec une continuelle facilité et un gracieux caractère, une veine de » pensée plus profonde qu'on n'en rencontre ordinairement dans des œuvres » uniquement faites pour séduire, et dans les brillants tributs de la mo- » derne école romantique au répertoire du piano. Telle est la qualité qui » justifie pleinement ce que notre éminent co-frère. Hector Berlioz, a » dit du talent d'Émile Prudent comme compositeur. Dans ses plus légères » bagatelles, Émile Prudent est toujours élégant, et jamais vestige » de lieu commun, de vulgarisme, ne gâte le charme particulier qui rend » ses compositions si attractives. Nous sommes heureux de constater que » depuis la saison dernière, Émile Prudent s'est attaché avec un grand » zèle à l'étude des maîtres classiques. Nous avons eu le plaisir de l'en- » tendre jouer des préludes et des fugues de Bach et de Haendel, avec une » délicatesse et un fini qu'il serait difficile de surpasser. Outre le concert » qu'il donnera, et dans lequel il fera entendre plusieurs de ses plus nou- » velles compositions, Émile Prudent jouera un concerto avec orchestre » au concert d'adieu de Jullien, et ce sera l'un des éléments les plus in- » téressants d'une solennité qui jusqu'ici n'a pas de précédents pour la » richesse de son programme. »

*** Un concert très-intéressant se prépare pour l'audition des œuvres de M. Jules Creste, au palais Bonne-Nouvelle, le 14 mai à deux heures. M. Creste fera entendre ses nouvelles productions interprétées par des artistes de premier ordre. Pour jeter plus de variété dans cette audition musicale, l'auteur s'est adjoint le concours de M. Altès, un de nos flûtistes les plus distingués, et celui de M. Verroust, dont chacun connaît le beau talent sur le hautbois. Fumagalli jouera pour la première fois à Paris le *Carillon*, morceau très-original.

*** La petite partition in-8° du *Tabarin*, de Georges Bousquet, est depuis quelques jours en vente.

*** Une grande solennité musicale sera donnée au Jardin d'Hiver le dimanche de la Pentecôte, 15 mai, de deux à cinq heures, par la Société d'Harmonie (d'après la nouvelle organisation instrumentale de Sax, système adopté par la musique des guides), par les premiers prix du Conservatoire de Musique, dirigés par M. Mohr, chef de musique des guides. Les premiers artistes prendront part au programme de cette fête, qui attirera tout Paris.

*** Aujourd'hui dimanche 8 mai, à deux heures, Mlle Lovely Chassal donnera dans la salle Herz le concert que nous annoncions déjà dimanche dernier, avec le concours d'artistes renommés. Le jeune pianiste exécutera plusieurs morceaux qui jouissent de la vogue ; le concert se terminera par un duo à deux pianos, joué par elle et M. Henri Herz.

*** Foroni, compositeur très-estimé en Italie, est mort le 20 mars dernier à Vérone, sa ville natale. Il n'avait pas encore atteint sa 56e année. Foroni a été le maître de J. Foroni, son fils, et du maestro Pedrotti.

*** La lettre suivante a été adressée par G. Duprez aux gérants de plusieurs journaux. Nous n'avons pas à juger les griefs articulés par le grand artiste ; nous sommes du moins heureux de penser qu'ils ne nous concernent en aucune manière, et que, si à son égard il y a eu prévention ou injustice, nous n'y avons nullement participé.

« Monsieur le Gérant,

» Artiste de conviction, je croyais avoir donné assez de preuves de capacité pour qu'il me fût permis d'essayer de compléter ma carrière mélodramatique par le professorat et la composition. Dans toute la force de l'âge et la fraîcheur des idées, j'avais pensé qu'une petite place parmi les compositeurs français pouvait, sans inconvénient, m'être accordée ; tous mes efforts tendaient à la mériter. Mais j'étais loin de penser qu'au lieu d'encouragement, et de critiques justes et sans passions, un rempart infranchissable de malveillance, de colère et de haine allait s'élever entre le public et moi. Devant un tel obstacle je dois courber la tête. Je retire donc du théâtre la partition de cette inoffensive pastorale, *la Lettre au bon Dieu*, qui a soulevé sur moi un si violent orage. J'emporte cependant le regret de n'avoir pas pu être jugé sans *préventions* par un public devant lequel j'aurais certainement trouvé indulgence et encouragement. J'ose espérer, Monsieur le Gérant, que, faisant droit à ma juste réclamation, vous voudrez bien la faire insérer dans votre plus prochain numéro. Dans cet espoir, j'ai l'honneur de vous offrir, avec mes remercîments, l'expression de mes sentiments distingués. »

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Nantes*, 29 avril — Les représentations de Battaille continuent *Le Père Guillard*, *le Songe d'une nuit d'été*, *le Val d'Andorre*, ont offert des soirées délicieuses, et depuis longtemps la salle Graslin n'avait été aussi richement garnie de brillantes toilettes.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *La Haye*, 28 avril. — Opéra français d'Amsterdam. — Mercredi dernier, la première représentation du *Prophète* avait attiré un nombreux auditoire, qui a comblé l'œuvre magnifique de Meyerbeer, ainsi que ses interprètes, dès marques les moins équivoques de son admiration. Cet ouvrage a été monté avec tout le luxe de décors, costumes et accessoires que nécessite son importance. M. Jorez, qui peu de temps auparavant avait été très-satisfaisant dans l'*Otello* de Rossini, a été constamment interrompu par les applaudissements dans *le Prophète*, ainsi que Marioz et Mlle E. Luguet, qui sont venus en représentation.

*** *Berlin*, 26 avril. — Dimanche dernier, qui était, jour pour jour, le troisième anniversaire de la première représentation du *Prophète*, de Meyerbeer, en cette ville, ce magnifique ouvrage a été exécuté au théâtre royal du grand opéra avec une illumination extraordinaire de la salle. Cette solennité a été honorée de la présence de LL. AA. RR. le prince de Prusse, et de son fils, le prince Frédéric-Guillaume. Après le spectacle, la salle a retenti de plusieurs salves d'applaudissements et de cris de : *Vive Meyerbeer*!

*** *Gotha*. — Le 10 avril, l'Opéra a fait sa clôture par la *Juive* d'Halévy, qui a été donnée au bénéfice de MM. Jazédé. Mme Guarrigues a eu deux fois les honneurs du rappel.

*** *Cracovie*. — Notre opéra allemand a ouvert avec *le Barbier de Séville*. On annonce pour la fin de la saison les opéras de Meyerbeer et *la Juive* d'Halévy.

ERRATUM.

Dans les Ephémérides musicales du 2 mai, lisez, après la date : Naissance de *Jean-Louis Willing*, à Kühndorf.

M. le prince Boris-Galitzin nous adresse les rectifications suivantes à sa lettre insérée dans le n° 3 (16 janvier) de cette année : — Page 20, première colonne, ligne 7, au lieu de 1823, lisez 1829. — Page 20, première colonne, ligne 9, au lieu de 1829, lisez 1824. — Page 20, deuxième colonne, ligne 29, au lieu de 1827, lisez 1824. — Page 21, deuxième colonne, dernière des pièces justificatives, ligne 2, au lieu de : *En novembre*, lisez : *En revanche*. — Le prince nous écrit encore : J'ai aussi un *erratum* à ajouter à ce qui me concerne ; c'est qu'après avoir réuni tous les matériaux de l'affaire, ce n'est pas 104 ducats que j'ai fait passer à Louis Van Beethoven, mais 154 ducats qu'il a lui-même touchés de son vivant, savoir : le 14 février 1823, 50 ducats ; le 22 octobre 1823, 50 ducats ; le 24 décembre 1824, 54 ducats. — Charles Beethoven m'a envoyé les preuves qui me manquaient.

Le Gérant : BRANDUS.

EN VENTE LE 10 MAI,

CHEZ BRANDUS ET Ce, 103, RUE RICHELIEU,

24 PRÉLUDES

DANS TOUS LES TONS, PAR

STEPHEN HELLER

Op. 81. — En deux suites. — Prix de chaque : 9 fr.

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Ce, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

20e Année. | No 20. | 15 Mai 1853.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, ET POUR TOUTE LA SUISSE. Chez M. Ed. de la Fléchière, 191, rue du Terraillet.
Bruxelles. Detrie Tomson, 15, rue des Dominicains.
Londres. S'adresser à M. Davison (Wesse et Cie), 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Maison Brondus, perspective Nevski.
Berlin. Schlesinger, 34, u.d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paroît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Système de notation musicale de M. Perrot, par **Fétis** père. — Théâtre impérial Italien, le *Bravo*, musique de Mercadante (première représentation) par **Paul Smith**. — Deuxième séance de musique classique et rétrospective. — Concert de M. Offenbach, par **Henri Blanchard**. — Correspondance, Marseille. — Ephémérides. — Nouvelles et annonces.

SYSTÈME DE NOTATION MUSICALE,

Par M. PERROT,

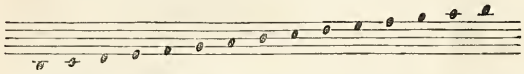
Ancien élève du Conservatoire de Paris, professeur et directeur du chant élémentaire au Lycée de Bordeaux et à l'Ecole normale primaire de la Gironde.

Le XIXe siècle a vu se produire deux classes de réformateurs de la musique : dans la première se rangent ceux qui la savent : elle n'est pas nombreuse ; dans l'autre, sont ceux qui l'ignorent ou qui n'en ont que des notions vagues ou fausses. Celle-ci se subdivise en deux catégories, à savoir : les ignorants de bonne foi, et les charlatans qui font de leurs erreurs métier et marchandise. C'est à la première classe, c'est-à-dire à celle des musiciens instruits qui se fixent à un certain point de vue systématique, qu'appartient M. Perrot. Il ne se jette pas en étourdi dans un projet de réforme ; car il nous apprend qu'après avoir étudié l'art dans la première école de France, il s'est livré, *pendant plus de quarante ans*, à l'enseignement de la musique ; qu'il en comprend parfaitement toutes les difficultés, et qu'il s'est attaché *à suivre et à étudier avec conscience tous les systèmes qui ont été produits par des hommes d'un très-grand mérite, dans le but d'aplanir par des modifications plus ou moins complètes, plus ou moins ingénieuses, l'étude de cette science*. (Introduction, page 1.)

Dans la lettre qu'il m'a fait l'honneur de m'écrire en m'envoyant son ouvrage, M. Perrot s'exprime en ces termes : « J'ai surtout besoin de » vous dire que mes prétentions ne vont pas jusqu'à vouloir renverser » ce qui existe depuis tant d'années ; je désire seulement faire aborder » par des moyens plus faciles les nombreuses difficultés dont est hé- » rissée l'étude de notre art si plein d'attraits et de charmes, et con- » tribuer à en répandre les bienfaits dans les masses. »

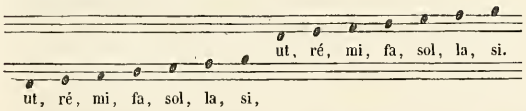
On voit que M. Perrot est le plus modeste des réformateurs : il pousse l'abnégation d'amour-propre jusqu'à ne pas s'attribuer l'idée fondamentale de son système, laquelle consiste à réduire à trois lignes la portée musicale, au lieu de cinq dont elle est composée dans la notation ordinaire, bien qu'il en eût conçu le projet dès 1832. « J'en étais là, dit-il, » lorsqu'en 1838 je lus dans un journal, alors peu répandu (*la Pha-* » *lange*), un article dans lequel ma première idée (qui avait, bien » avant moi, germé dans une autre tête) était exposée d'une manière » plus complète, ainsi qu'on peut le voir aux pages 1 et 2, etc. » Cet aveu sincère et honorable me dispense de rappeler à M. Perrot que l'idée des modifications de la portée, dans l'espoir de rendre la lecture de la musique plus facile, n'est pas nouvelle. M. Emmanuel Gambale, professeur de musique à Milan, en a fait la base de sa *Riforma musicale*. Comme M. Perrot, il réduit la portée à trois lignes. Un autre réformateur, M. Louis Chéron, préoccupé de l'idée de rendre plus facile la transposition, a pris un terme moyen entre la portée de trois lignes et la portée de cinq et a fait la sienne de quatre lignes, dans un livre publié en 1834, sous le titre d'*Eléments de musique d'après une nouvelle méthode de l'écrire*. Au surplus, si l'on remonte aux temps les plus anciens des notations, on trouvera dans les manuscrits des exemples de portées à deux, trois ou quatre lignes, qu'on distinguait même quelquefois par des couleurs différentes, dans le but d'en éviter la confusion à l'œil. La portée de cinq lignes a été considérée comme un progrès en ce qui concerne le chant, particulièrement pour les voix chorales, parce que ce genre de voix étant borné, en général, à une octave et à une quarte, tous les sons peuvent être compris dans les limites d'une semblable portée, et parce que toutes les voix peuvent être représentées de la même manière, au moyen de la clef particulière à chacune. Pour les voix qui ont une étendue plus grande, ou même qui atteignent aux limites de deux octaves, la même portée suffit encore avec une ligne additionnelle et accidentelle, soit au dessus, soit au dessous. Ainsi, par cette simple addition momentanée, le soprano aigu, avec la clef qui lui est propre, embrassera les deux octaves du *si* grave au *si* aigu ; le contralto, avec la clef qui lui appartient, va du *sol* profond au *sol* aigu ; le ténor élevé, tel qu'il est resté dans les partitions anciennes jusques et y compris le temps de Méhul, Cherubini, Berton, etc., est renfermé par cette notation très-simple entre *ut* grave et *ut* suraigu ; enfin, avec sa clef propre, le ténor moyen, le véritable ténor homogène peut descendre au-dessous de ses limites ordinaires et monter jusqu'au *la*" aigu, sans dépasser la ligne additionnelle au-dessus ou au-dessous, et les limites extrêmes de toutes ces voix sont atteintes si rarement que, dans la plupart des cas, la portée seule de cinq lignes est suffisante. Ne l'oublions donc pas : une clef, c'est une voix dans les limites de la portée. La terreur qu'inspire la diversité de ces signes aux personnes médiocrement instruites dans la musique disparaît si l'on s'attache à cette idée très-simple. Au résumé, quiconque est chanteur n'a besoin rigoureusement que de la connaissance de la clef de sa voix, c'est-à-dire des signes contenus dans la portée. Or, chacun des signes représentant un son déterminé et ayant une position spéciale, il est impossible qu'il y ait confusion entre eux. Sup-

posons donc qu'il soit nécessaire d'avoir des notes pour une voix dont l'étendue soit de deux octaves, ce qui est, en général, l'extension la plus considérable; la notation sera celle-ci, et la signification sera déterminée par la clef spéciale de la voix en question :



Ces quinze positions étant toutes différentes et saisissables au premier coup d'œil, l'élève le moins intelligent ne pourra prendre l'une pour l'autre. Il n'y a là rien de surabondant, rien qui fasse naître le doute, rien qui fatigue l'œil et mette en défaut le jugement; de plus, il y a tout ce qu'il faut.

C'est cependant cette chose si simple et si parlante aux yeux, qui a paru une source de difficultés décourageantes aux réformateurs, et qui a fait imaginer tant de systèmes divers depuis environ un siècle! Pour me renfermer dans ce qui concerne celui que j'examine ici, considérons ce que MM. Gambale, Fourrier et Perrot ont substitué à ce qu'on vient de voir, au moyen de la portée de trois lignes. Leur but est de simplifier la lecture de la musique, en présentant la notation de toutes les octaves sous une forme unique, afin que, connaissant les notes qui représentent les sept premiers sons, on retrouve les mêmes signes dans l'octave supérieure, représentée par une autre portée de trois lignes, laquelle est séparée de la première par un espace plus grand que celui des lignes de la portée. Le même système se reproduit d'octave en octave; mais, de même que dans la notation ordinaire, MM. Gambale et Perrot, voulant éviter la multiplicité des portées permanentes, où l'œil se perdrait, adoptent, pour les sons graves, comme pour les sons aigus, les lignes additionnelles en dessous et au-dessus de la double portée de trois lignes, et disposent ces fragments de lignes par trois, suivant le système des portées permanentes. Avant d'examiner ce système dans son ensemble, considérons-le dans les mêmes conditions où nous venons de voir la notation ordinaire, c'est-à-dire comme ayant à représenter les sons d'une voix dont l'extension est de deux octaves; suivant le système de M. Perrot, les quatorze premiers sons de ces deux octaves sont notés de cette manière :

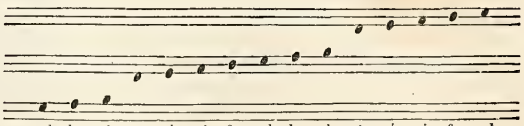


Ainsi qu'on le voit par cette figure, le quinzième son, qui est nécessaire pour compléter la deuxième octave, ne peut être représenté que par une ligne additionnelle, soit au-dessous de la portée inférieure, soit au-dessus de la supérieure; car quel que soit le système qu'on adopte, on ne peut représenter quinze sons que par quinze positions d'un même signe, ou par quinze signes différents.

On a vu par ce qui ce qui précède que MM. Gambale et Perrot se sont persuadés que la représentation des sons de toutes les octaves par la notation d'une seule serait une simplification importante du système universellement en usage. A la vérité, M. Perrot ne considère cette simplification que comme un moyen d'enseignement et comme une introduction à la notation ordinaire; mais M. Gambale, dont le système de réforme est plus radical, ne s'arrête pas à ces avantages préliminaires, car il dit dans son programme : « La réforme musicale, ou la » méthode pour apprendre la musique dans le temps le plus court, » avec les moindres frais et le plus grand agrément et avantage, » signale le dernier progrès qui restait à faire dans cet art. » Ainsi, une portée de trois lignes, substituée à une portée de cinq, a produit des avantages si considérables, en faisant disparaître de la notation deux lignes, et conséquemment quatre positions de notes. Ce sont ces deux lignes et ces quatre positions qui renferment en elles toutes les difficultés qui découragent les commençants. Je n'aurais jamais pensé qu'elles eussent d'aussi graves inconvénients; car il ne me semblait pas plus difficile de distinguer des notes sur la quatrième et la cinquième ligne que sur la seconde ou sur la troisième, ni dans l'espace de la quatrième ligne à la cinquième, que dans celui de la seconde à la troisième.

« Mais, me diront sans doute MM. Gambale et Perrot, ce ne sont » pas seulement ces lignes et ces positions en elles-mêmes qui ren- » ferment les difficultés dont nous nous plaignons : c'est le défaut de » symétrie dans la notation des octaves différentes qui est le mal es- » sentiel, et ce défaut est précisément le résultat inévitable de la portée » de cinq lignes. » Donc c'est l'identité, ou autrement la symétrie de notation des octaves différentes, qui est considérée comme la perfection du système? Eh bien, je dois le dire, c'est là une erreur capitale qu'il est facile de démontrer. De quoi s'agit-il? D'avoir dans la notation de la musique des signes pour tous les sons qui en sont les éléments; signes sensibles, saisissables au premier coup d'œil, et dont l'aspect rappelle immédiatement la signification à la mémoire, sans qu'il puisse y avoir un seul instant confusion dans l'esprit. Pour cela, deux systèmes sont possibles, à savoir, ou une collection de signes spéciaux pour chaque son, ou une échelle de position sur laquelle un signe unique acquiert, en raison de sa situation, la signification déterminée de toutes les intonations qui composent le système général de la musique moderne. Je n'ai point à m'occuper ici du premier système qui n'est pas en question, et sur lequel d'ailleurs je crois avoir dit tout ce qu'on en peut dire, dans mes rapports à l'Académie royale de Belgique, faits en 1847 et 1848, lesquels ont été insérés dans la *Gazette musicale de Paris* des mêmes années. Il ne s'agit donc que de la notation par position, et c'est d'elle seulement que j'ai à parler. Or, si la notation de toutes les octaves est identique, la signification des notes devient abstraite; car *ut*, *ré*, *mi*, etc., sont des abstractions, et ces noms ne peuvent acquérir une signification concrète qu'autant que les signes désignés par eux sont ceux de tel ou tel *ut*, de tel ou tel *ré*, etc. Les signes considérés dans le sens abstrait des noms qui leur sont donnés, ne peuvent avoir pour résultat une bonne éducation musicale, car ils ne sont pas conformes à leur destination, laquelle consiste à avoir une signification immédiate, sans qu'il soit nécessaire de recourir à une opération intellectuelle.

M. Perrot pourrait m'objecter que cette signification concrète, que n'a pas le signe par lui-même dans son système, devient évidente par les signes accessoires qu'il appelle *guides*, et dont les fonctions sont analogues aux clefs du système ordinaire. Soit; mais pour qu'il en soit ainsi, il faut faire incessamment, dans la musique des instruments à grande étendue, des opérations d'attention et de mémoire qui seraient inutiles si les signes avaient une signification propre; et dans la musique vocale il en peut résulter plus de complication que dans le nombre de signes de la notation ordinaire, au lieu de la simplification qu'on a eue pour but. A ce dernier point de vue, la complication est évidente dans le système que j'analyse, tandis que la simplicité n'est pas contestable dans celui de la notation en usage. En effet, supposons que l'étendue de la voix soit celle du *mezzo soprano*, commençant au *sol* grave et allant jusqu'au *sol* aigu, deux octaves plus haut : quelle en sera la notation dans le système de Charles Fourrier et de M. Perrot? La voici :



Voilà donc l'échafaudage qui se présentera à nos yeux pour l'étendue de cette voix, si simplement représentée par l'exemple de notation ordinaire que j'ai donné précédemment en la déterminant par la clef d'*ut* sur la première ligne. Ainsi que je l'ai dit, une clef, c'est une voix;

d'où il suit que le chanteur n'a point à s'en occuper. Il lui suffit de savoir, une fois pour toutes que la clef de sa voix est telle ou telle, et d'apprendre quelle est la signification des signes déterminés par cette clef. Dans le système de la figure qu'on vient de voir, au contraire, rien n'indique le diapason. Remarquez que les notes *ut* et *sol* étant invariablement placées dans des espaces, nos deux clefs qui portent les noms de ces notes ne peuvent y être d'aucun usage. Il a donc fallu imaginer ces signes particuliers que M. Perrot appelle *guides*, pour en tenir lieu. Ces guides, pour être suffisants, doivent déterminer la signification de chaque portée de trois lignes ; ainsi, dans la figure qu'on vient de voir, il faut supposer le guide correspondant à la clef de *fa* sur la deuxième ligne, pour la portée inférieure, et celui qui correspondrait à une clef de *sol* placée entre la deuxième et la troisième ligne, pour la portée du milieu. C'est seulement par là que le musicien peut savoir quelles intonations représentent les notes qu'il a sous les yeux; mais qu'a-t-il gagné, d'après cela, à l'uniformité de notation de toutes les octaves qu'on lui a présentée comme une heureuse simplification? N'est-il pas évident, au contraire, que ce qui est simple dans la notation en usage lui a été enlevé, pour lui donner en échange la combinaison la plus compliquée?

Je ne puis suivre M. Perrot dans tous les détails de son système; il me suffit de faire voir que son principe est vicieux à un point de vue qu'il ne paraît pas avoir aperçu. Je ferai seulement remarquer que son but, dans la réforme qu'il a entreprise, a été de rester aussi près de la notation ordinaire que cela lui a été possible : ainsi sa notation est diatonique, et il a conservé l'usage des dièses, bémols, bécarres, tandis que le système de M. Gambale est chromatique, au moyen de la diversité de couleur des notes. M. Perrot conserve la nomenclature en usage, M. Gambale en a une particulière dans laquelle chaque degré de l'échelle chromatique a un nom; enfin M. Perrot conserve le système de durées et de mesure des sons et du silence; M. Gambale a un système nouveau pour ces choses. Les points de ressemblance de la nouvelle méthode du professeur de Bordeaux avec ceux de la notation en usage ont sans doute déterminé le comité des études musicales du Conservatoire de Paris, auquel l'ouvrage a été soumis, à émettre l'opinion, ou, pour parler plus exactement, la négation d'opinion qui est imprimée dans l'appendice du livre. C'est toujours un moment de crise pour les assemblées académiques et scientifiques que celui où l'on vient leur demander un avis sur une nouveauté qui met en péril le *statu quo*. En pareille circonstance, si l'on est assez heureux pour trouver quelque adroit échappatoire, quelque bonne petite fin de non recevoir, on s'en saisit avec empressement. Je n'ai pas perdu le souvenir de l'habileté avec laquelle la classe des beaux-arts de l'Institut, sous l'inspiration de Méhul, et le comité d'enseignement du Conservatoire, dirigé par Cherubini, parvinrent à éviter les rapports demandés sur *La seule vraie Théorie*, de M. de Momigny. Les illustres membres du comité des études musicales n'ont pas perdu les précieuses traditions de leurs prédécesseurs. *Tout en rendant justice au travail de M. Perrot, le comité ne peut recommander l'usage de cette méthode dans les classes de l'école, puisqu'elle s'adresse spécialement à ceux qui ne savent pas lire encore la musique. Le comité conseille à M. Perrot de faire usage de sa méthode en dehors de l'établissement* (!) *et comme préparation aux études du Conservatoire.* Bravo! On ne peut être plus poli sans se compromettre.

Pour moi, qui n'ai guère souci de me hasarder lorsqu'on me demande mon avis, voire même lorsqu'on s'en passerait volontiers, je crois devoir dire plus catégoriquement à M. Perrot où je pense que l'application de sa méthode pourrait être utile. Ce n'est pas à une préparation à l'étude de la musique notée par le système en usage qu'elle peut servir, car on doit toujours se garder d'apprendre d'abord ce qu'on sera obligé d'oublier un jour. Je comprendrais un professeur qui bornerait éléments de la musique qu'il enseignerait à la notation d'une seule octave, qui ne parlerait pas de la diversité des clefs, et qui même ne ferait pas connaître à ses élèves l'effet des dièses, bémols, bécarres, etc. Un tel professeur ne mènerait pas loin ceux qu'il se serait chargé d'instruire, mais ce qu'il enseignerait serait certainement le commencement de ce qu'il resterait à apprendre ; de ce que ses élèves auraient appris par lui, ils n'auraient rien à oublier, et conséquemment ne courraient pas le risque de confondre des notions étrangères les unes aux autres. Si donc M. Perrot veut préparer des élèves pour le Conservatoire, qu'il ne leur parle pas de son système, et qu'il leur enseigne simplement la musique telle qu'elle est.

Toujours modeste, le bon M. Perrot se montre satisfait de l'avis du comité des études musicales et le prend bénignement pour une approbation ; mais il se trompe. Il ne doit pas oublier qu'à l'époque actuelle, plus qu'à aucune autre des temps antérieurs, la musique a deux destinations, à savoir, la première comme art qui se développe et se transforme indéfiniment, l'autre comme satisfaction d'un besoin populaire. Celle-ci n'est pas moins importante que l'autre, mais elle en diffère essentiellement. La musique populaire n'est et ne peut être que la musique chantée, et son échelle vocale est beaucoup plus bornée que celle du chant de virtuose ; en général, elle ne dépasse pas, dans sa plus grande extension, une octave et une quinte. L'art, au point de vue de son plus grand développement, a besoin d'une multitude d'éléments qui n'ont rien à faire dans le chant populaire, et le peuple n'est pas destiné à cultiver l'art, et ne sera conséquemment pas exposé à changer de système de notation après en avoir appris un quelconque. C'est à ce besoin des peuples que peuvent être appliqués beaucoup de systèmes et de méthodes nés depuis cinquante années, lesquels n'ont pu s'introduire dans la musique d'artiste. Les Allemands ont bien compris cette vérité, et leur chant populaire, non moins que l'art proprement dit, est partout cultivé avec succès. C'est à cet usage important de la musique que peut être employé avec de bons résultats le système que je viens d'analyser.

FÉTIS père.

THÉATRE IMPÉRIAL ITALIEN.

IL BRAVO.

Musique de MERCADANTE.

(Première représentation, jeudi 12 mai.)

L'ouvrage que le Théâtre-Italien de Paris vient d'avoir l'honneur de représenter a été composé pour le théâtre de la Scala à Milan, où il fut donné dans le carême de l'année 1839. Il avait pour interprètes Mmes Tadolini, Schoberlechner, MM. Donzelli, Castellan et Balzar. La partition du *Bravo* porte le numéro 38 dans le catalogue des œuvres dramatiques de Mercadante, qui débuta en 1819 par *l'Apoteosi d'Ercole*, joué à Naples au théâtre San Carlo, et qui, deux ans plus tard, en 1821, revint à Milan donner son *Elisa e Claudio*, dont tous les amateurs connaissent au moins un duo longtemps populaire en France.

Comme on le voit, la carrière de Mercadante embrasse plus de trente années, et dans cet espace de temps il a écrit plus de cinquante ouvrages, car il ne s'est pas reposé depuis *le Bravo*. En 1847, 1848 et 1849 il a donné notamment deux partitions à Madrid et une à Cadix. On se souvient qu'en 1836 il fut appelé à Paris et y composa ses *Briganti*, œuvre malheureuse, qui ne soutint pas la réputation que lui avait faite le duo d'*Elisa*. Du reste, à la même époque, et dans les mêmes conditions, Donizetti avait échoué avec son *Marino Faliero*; mais quelle brillante revanche il devait prendre avec *la Favorite* et *Don Pasquale!* Bellini fut le seul des trois qui comprit tout de suite ce qu'il fallait faire à Paris, et qui atteignit le but sans hésiter, sans se reprendre à deux fois, avec sa partition des *Puritains*. Hélas! ce fut bien heureux pour lui et pour nous, puisque cette charmante partition devait être le chant du cygne!

Mercadante est un des compositeurs les plus renommés de l'Italie ; il

y occupe une place élevée, bien qu'il ne soit jamais parvenu au premier rang. Lorsqu'il commença, Rossini le primait de sa gloire immense, et alors il imitait le style de Rossini. Bellini vint ensuite, et Mercadante se laissa entraîner dans le sillon tracé par le nouvel astre ; il s'empreignit de ses rayons plus doux, plus voilés, mêlés de teintes sombres. A l'époque où *Elisa e Claudio* parut, un critique italien, Carpani, crut pouvoir écrire : *Si, au lieu d'un Rossini, nous en avions deux, tant mieux !* Oui, sans doute; mais en pareil cas nous savons ce qu'il aurait fallu penser du second. Le même mot aurait encore pu se reproduire plus tard, à propos de Bellini, de Verdi même. Rien n'empêche l'auteur du *Bravo* d'être toujours le second, jamais le premier. Donizetti fut longtemps condamné au même sort, tantôt rossinien, tantôt bellinien; mais l'instant arriva où il réussit à être lui-même; il profita de la veine et composa trois ou quatre chefs-d'œuvre qui achevèrent de populariser son nom.

Cette bonne fortune manque jusqu'ici à Mercadante : il est illustre en Italie, mais par delà les monts il n'est que célèbre, et encore cette célébrité s'accepte-t-elle plutôt qu'elle ne se prouve. A Paris, nous ne connaissons guère plus les productions de sa seconde manière que celles de la première; nous n'avons jamais entendu ni *Donna Caritea*, ni *Zaïra*, ni *les Normanni in Parigi*, ni *le Giuramento*, donné à Milan, en 1837, deux ans avant *le Bravo*. Avec la meilleure volonté du monde, nous ne saurions penser que c'est tout à fait notre faute ou celle des directeurs qui se sont succédé chez nous, et nous sommes tenté de croire que c'est un peu celle des ouvrages, qui ne se sont pas sentis de force à tenter le passage des Alpes. Le vieux proverbe : *Nul n'est prophète dans son pays*, ne convient pas aux œuvres théâtrales ; tout au contraire, beaucoup d'auteurs et de compositeurs se font écouter chez eux, sans être pour cela d'un rang suprême ; beaucoup d'ouvrages obtiennent du succès sur le sol natal, sans être pour cela des chefs-d'œuvre. Il n'y a que les grands, que les forts, que les excellents, qui triomphent et qu'on applaudisse partout, dans leur pays comme ailleurs.

Le *Bravo* que nous venons d'entendre, appartient-il à cette classe d'œuvres éminentes ? Nous ne le pensons pas; mais nous voulons déclarer tout d'abord, que c'est l'œuvre d'un maître plus que distingué, consommé dans son art, et que nous concevons son succès en Italie, à l'heure où nous écrivons. Mais en France, à Paris, c'est autre chose. Le poëme ou le libretto du *Bravo* !.. Nous demandons en grâce qu'on nous dispense de parler de ce libretto. Pour en parler, il faudrait le comprendre, et pour le comprendre, nous ne savons au juste combien de temps il nous faudrait. Que le poëte Gaetano Rossi ait pris son sujet dans le roman de Fenimore Cooper, ou dans un drame français de triste mémoire, peu nous importe : il aurait dû le laisser où il était. Nous avions déjà eu un *Bravo*, dont le pauvre Marliani écrivit la musique en 1834 : le libretto n'en valait pas grand'chose, mais il était intelligible, immense vertu pour un canevas musical. Celui de Gaetano Rossi, c'est l'ablme, c'est le chaos, c'est le mélodrame à sa troisième puissance. Il n'y est question que de sang, de crimes, d'assassinats, d'infamie. Le *Bravo*, personnage de fantaisie, qui assassine par dévouement filial, qui consent à se faire le bourreau du Conseil des Dix pour prolonger les jours de son père, est un être antimusical. Comment voulez-vous qu'un homme chante, la poitrine chargée de tant de douleurs et de forfaits ? Et cette Teodora, dont le seul nom fait rougir sa fille ! Et ce Foscari, qui, par amour pour Violetta, fait égorger dès le premier acte le vieillard qui lui sert de protecteur et de gardien ! Et ce Pisani, cet exilé, aussi amoureux de Violetta, qui vient, sans qu'on puisse deviner pourquoi, emprunter pour deux jours le masque et le poignard du bravo, qui se fait bravo lui-même, comme on se déguise en Turc ou en sauvage pendant le carnaval ! Cela n'a pas l'ombre de raison, ni d'intérêt, et le compositeur le plus habile ne saurait se racheter d'un tel péché originel.

Voyons cependant ce que Mercadante a semé de travail et de talent à travers ce dédale d'intrigues et de forfaits. La partition débute par trois accords et un chœur mystérieux d'une bonne couleur, d'un bon effet. Foscari paraît et chante un air charmant de mélodie, accompagné avec beaucoup de délicatesse :

Della vita nel sentiero
Vidi un angelo del cielo.

Cet air était connu d'avance : on l'exécute souvent dans les salons. Remarquons en passant que Mercadante, qui n'est pas essentiellement mélodiste, a néanmoins écrit de temps en temps des airs délicieux, tels que celui de *Zaïra*, par exemple, qui est devenu à peu près classique au Conservatoire de Paris, dans le répertoire des basses chantantes et des barytons. Revenons au *Bravo*. Le chœur est coupé par un autre air que chante Violetta sans se montrer sur la scène, et celui-là n'offre rien de saillant. Nous en dirons autant de l'air du bravo, rentrant chez lui et se félicitant de n'avoir eu personne à tuer dans la journée. Quelle occasion pour entonner quelque chose de gai ! Le bravo se contente de psalmodier quelque chose de très-lourd, et cela de toute la force de ses poumons, en regrettant ses jours d'innocence et en s'accusant d'avoir tué Violetta, qui, sans qu'il s'en doute, lui, son père, se porte assez bien. Il y a de belles choses dans le duo qui suit, entre le bravo et l'exilé Pisani, qui vient lui demander son costume. Les deux voix de ténor sont mariées avec infiniment d'art, et le motif sur lequel elles viennent se poser l'une après l'autre, est bien choisi.

De la chambre du bravo, nous passons à la place Saint-Marc, que le pinceau du décorateur, M. Robecchi, a représentée de manière à faire illusion. Quelques spectateurs applaudissent, et le décorateur se croit obligé de paraître sur-le-champ, en simple habit noir et avec force saluts. Respect aux habitudes et aux illusions nationales ! Ce ne sera pas la seule fois que nous aurons le plaisir de voir ce même artiste. Au troisième acte, on applaudira encore un effet de nuit, un château lointain, une mer doucement argentée par la lune, et M. Robecchi reparaîtra encore, toujours en habit noir, et toujours saluant. Le tour du souffleur et du *butta-fuori* viendra peut-être !

Le chœur chanté sur la place publique en l'honneur du doge, chœur de fête et de réjouissance, a toute l'animation désirable. Mais ici commence l'abus de la mesure à trois temps, du mouvement de valse, qui revient trop souvent dans le cours de l'ouvrage et quelquefois hors de propos. Le bravo et Foscari ont maille à partir ensemble : le bravo connaît l'assassinat commis par ordre de Foscari sur le pont de la guerre. Violetta paraît, demandant non pas vengeance (la colombe n'est pas plus douce qu'elle), mais une retraite sûre, un asile. Le bravo lui offre de l'y conduire, ce qui ne fait pas l'affaire de Foscari. Notez que le bravo, depuis son marché avec le jeune Pisani, a revêtu l'habit d'un noble Dalmate, et voilà que tout-à-coup Pisani se montre habillé en bravo, le masque noir sur les yeux, et que la foule se met à l'apostropher de la bonne sorte ! Aussi pourquoi a-t-il de ces idées-là ? Tout ce finale est tendu, bruyant avec excès, et l'on y cherche vainement un motif. Le grand défaut de l'acte entier, c'est que les femmes n'y jouent aucun rôle ; ce que chante Violetta, sans qu'on la voie, dans la seconde scène, comme ce qu'elle chante dans le finale, ne vaut pas la peine d'en parler.

Le second acte nous conduit chez Teodora, et Teodora, c'est Mme de La Grange, qui a fait preuve d'une grande complaisance en se chargeant d'un rôle si ingrat. Nous espérions que l'air de *Leonora*, intercalé dans *le Bravo*, la dédommagerait, elle et nous, de son sacrifice. C'était une erreur. L'air de *Leonora* n'est pas bon et se conclut par une valse, qui ne convient pas mieux à la situation qu'elle n'est favorable aux prestiges de vocalisation dans lequels excelle la cantatrice. Ceux qui n'auront entendu Mme de La Grange que dans le rôle de Téodora pourront se vanter de ne pas la connaître. Le bravo tient parole; il conduit Violetta chez lui, et Pisani l'y retrouve. De là, Pisani exige que le bravo le mène chez Teodora, chez sa mère, et le bravo terrible obéit. Nous voilà donc chez Teodora, au milieu des chœurs et des fêtes. Violetta est introduite, et un affreux scandale s'ensuit ; Teodora, furieuse de se voir outragée, méconnue, ou plutôt reconnue, imagine de mettre le feu à son palais, mais rassurez-vous, les pompiers

ne sont pas loin et s'acquittent très-bien de leur office, car au troisième acte, il n'est plus question de rien. Le second acte se termine par un de ces larges morceaux d'ensemble, comme nous en avons entendu si souvent, depuis *la Sonnambula* et *Lucia*, dans des ouvrages si divers, et pour des causes si différentes. Donizetti, lui-même, n'en laissait jamais échapper l'occasion ; il avait mis un morceau de ce genre dans *les Martyrs*, un autre dans *Don Sébastien*, ce qui faisait dire à quelqu'un de notre connaissance : « *Oui, oui, je sais, il fait très-bien ce morceau là.* » Mercadante aussi le fait à merveille ; Verdi ne le fait pas mal, mais enfin, c'est toujours le même morceau.

Le troisième acte, malgré la fatigue inévitable d'une première audition, nous a semblé le meilleur, au point de vue musical. Teodora, rendue au calme et à la tendresse maternelle, Violetta, rendue à la tendresse filiale, chantent ensemble des choses qui font plaisir, ne fût-ce qu'en délassant du fracas des deux actes précédents. Dans l'avant-dernière scène, il y a un très-beau chœur de gardes et de sentinelles de nuit. Enfin la conclusion du drame, conclusion qui rappelle beaucoup celle des *Huguenots*, donnés trois ans avant *le Bravo*, est traitée de main de maître. Le bravo préside à l'union de Pisani et de Violetta, comme Marcel au mariage de Raoul et de Valentine. Les questions et les réponses s'entrelacent à peu près de même dans les deux morceaux ; il n'y a pas jusqu'au trait de clarinette qui n'essaye de se dessiner dans le morceau de Mercadante comme dans celui de Meyerbeer ; seulement dans *le Bravo* ce n'est pas une clarinette basse.

Il est temps de parler des artistes. Nous avons dit ce que nous pensons du rôle de Teodora, relativement à Mme de La Grange : c'est un acte de dévouement qui, du reste, ne lui fait aucun tort : les vrais talents se retrouvent toujours. Mlle Beltramelli, d'abord un peu faible dans le rôle de Violetta, s'est peu à peu remise et a fort bien chanté. Bettini n'a besoin que de modérer la puissance de son organe, pour tirer du rôle musical du bravo tout le parti possible : il y est bien placé comme acteur. Belletti brille surtout dans son premier air et dans le grand morceau du second acte. Guidotti et Fortini ne remplissent pas mal les deux rôles de Pisani et de Marco le gondolier, quoique Guidotti ait l'air un peu innocent de démarche et d'allure quand il se déguise en bravo. Les chœurs et l'orchestre ont été admirables de verve, de chaleur et d'ensemble. Quant aux décors, le public a payé sa dette lui-même ; il ne nous reste plus rien à dire, si ce n'est que M. Robecchi reparaît très bien, mais qu'une autre fois il fera peut-être mieux de laisser cet honneur aux artistes ; ce qui ne veut pas dire qu'il n'en soit pas un.

PAUL SMITH.

DEUXIÈME SÉANCE DE MUSIQUE CLASSIQUE ET RÉTROSPECTIVE

Exécutée par M. ALKAN aîné

SUR LE NOUVEAU PIANO DE M. ERARD.

On pourrait qualifier de concert chronologique la seconde séance musicale donnée par M. Alkan aîné, dans les salons de M. Erard, le lundi 9 mai, pour faire entendre de nouveau le piano à clavier de pédales, perfectionné et remis en lumière par notre célèbre facteur. Et d'abord, combien d'industriels, d'agents de change, de banquiers, parvenus au degré de haute fortune où est arrivé M. Pierre Erard se contenteraient d'une existence fastueuse et douce ! Cette douceur de la vie, M. Erard la trouve dans l'incessant exercice de son art, dans les nouveaux perfectionnements vers lesquels il tend, et qui sont comme le testament intellectuel de l'homme, du mécanicien de génie qui avait nom Sébastien Erard.

Il ne faut au grand orateur, au puissant écrivain que la parole ou bien une plume pour impressionner, émouvoir ; il faut aux virtuoses de bons et beaux instruments, sans lesquels ces grands artistes ne peuvent se manifester au public. Par d'étranges caprices qu'on ne peut concevoir, la mode donne la vogue ou fait tomber dans l'oubli de certains instruments qui ont été longtemps les délices de nos pères. La harpe, par exemple, favorable aux avantages physiques du beau sexe, et le piano à clavier de pédales, qui donne aux sons du piano puissance et richesse harmonique, étaient tombés, on ne sait pourquoi, dans un complet oubli. Grâce à M. Erard et à sa louable obstination à faire fabriquer des harpes dont les artistes ne s'occupaient presque plus, le harpiste n'est pas encore une espèce perdue dans l'humanité artistique ; et c'est à notre habile facteur de harpes que nous devons le non moins habile Godefroid, et plusieurs autres artistes distingués sur ce bel instrument. Depuis quatre ans et plus, M. Erard s'occupait à galvaniser le piano à clavier de pédales. Après lui avoir donné la forme et le son doublé de volume par de doubles octaves dans les cordes basses de ce bel instrument, il fallait quelqu'un, un artiste intelligent, dévoué, qui lui rendît la vie et la voix. Cet artiste s'est trouvé : c'est M. Alkan, musicien consciencieux dans toute la haute portée de ce mot. C'est donc le regain d'une branche de l'art ; c'est une restauration d'une des belles parties de cet art que M. Erard a fait revivre : restaurer ainsi, c'est créer. Sébastien Bach qui a écrit, il y a plus d'un siècle, de si belle musique avec la ressource de ce clavier qui lui permettait de chanter avec les pieds, si l'on peut s'exprimer ainsi ; qui le faisait agir de toute son individualité artistique, Sébastien Bach va redevenir à la mode, comme, après de longs et coupables oublis, le public inconstant et capricieux est revenu souvent à Corneille, à Molière quand leurs chefs-d'œuvre ont rencontré de dignes interprètes, comme Talma, Mars et Rachel.

Nous n'entrerons point dans la sèche et technique définition du nouveau piano de M. Érard, pensant qu'il vaut mieux voir et entendre ce bel instrument, surtout quand M. Alkan en attaque, en fait saillir la puissante harmonie, et même les graves et solennelles mélodies qui surgissent des pieds de l'exécutant, au moyen du clavier de pédales. La main gauche, affranchie de son devoir impérieux de toujours procéder aux lourdes basses, pourra s'unir d'une manière plus intime avec la mélodie de la main droite, et la doubler ou l'embellir de plus riches harmonies. Il ne s'agit point ici de renverser les règles d'un doigter rationnel, comme prétendait le faire le pianiste Haberbier, mais d'élargir la base harmonique. Apprendre à jouer de l'orteil et du talon, pour obtenir des effets puissants, grandioses, n'est pas plus ridicule que de cultiver le passage du pouce et l'inanité du petit doigt. Il faut espérer que nos pianistes, à bout de fantaisies et d'études dites de salon, de romances sans paroles et de mazurkas, étudieront, se familiariseront avec le mécanisme du nouveau piano de M. Érard, et *feront connaissance* surtout avec la belle musique écrite vers la fin du XVIIe siècle et le commencement du suivant par les grands musiciens de cette belle époque pour l'art musical.

Le concert, presque anglais par la quantité de morceaux qui figuraient sur le programme, donné par M. Alkan, se composait de trois parties et n'annonçait pas moins de trente-six pièces qui, toutes, ont été scrupuleusement dites. Il faut avoir foi en son talent et dans la force auditive de son public pour donner une telle séance musicale presque entièrement composée de morceaux de piano. M. Alkan a eu raison de compter sur l'estime qu'on a pour son talent de pianiste et sur la curiosité de bon goût que montrerait son auditoire. On a religieusement écouté les œuvres des maîtres français, italiens, allemands, exécutées par ordre chronologique, et suivant l'époque de la naissance de chacun. Parmi ces héros du piano, on aurait pu et peut-être dû faire figurer Steibelt et Dusseck.

MM. Alard, Adolphe Blanc, Casimir Ney et Franchomme ont rempli les entr'actes de ce concert, donné en l'honneur de l'admirable piano de M. Érard, par des fragments de quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, par Haydn et Beethoven.

HENRI BLANCHARD.

CONCERT DE M. OFFENBACH.

Violoncelliste excentrique, exceptionnel, M. Offenbach est aussi un compositeur facile qui a déjà beaucoup écrit pour son instrument, et qui veut, de plus, être un compositeur dramatique. Il vient de faire une tentative en ce genre en transformant en théâtre l'estrade de la salle Herz. Sans abdiquer son passé de virtuose, il a donné sa séance annuelle, qui réunit toujours un nombreux et brillant auditoire ; et son programme était autant une affiche de spectacle qu'une nomenclature de morceaux de concerts. Après une grande fantaisie sur divers motifs de *Guillaume Tell* pour le violoncelle, composée et exécutée par le bénéficiaire, M. Morelli, de l'Opéra, a dit deux des plus belles mélodies de *la Favorite* avec cette voix bien timbrée et cette consciencieuse manière de chanter qui caractérise son talent d'honnête chanteur. M. Offenbach est revenu nous jouer, nous chanter aussi avec expression l'andante-introduction de la belle sonate en *ut* dièse mineur de Beethoven, transcrit pour le violoncelle par le mélodiste exécutant et compositeur. L'arrangement ou dérangement par fragments des œuvres de nos grands maîtres est à la mode. Qu'y faire ? applaudir, lorsqu'on chante aussi bien ces fragments que l'a fait M. Offenbach sur son instrument.

Le trio sur la *Prière de Moïse* pour deux violons et violoncelle, avec accompagnement d'orgue et de piano, est aussi un arrangement, mais fait avec intelligence et beaucoup de goût par M. Offenbach. Ce morceau exécuté par MM. Alard, Herman et l'auteur, a produit l'effet d'un chœur de cent voix. C'est le propre des choses simples, grandes, vraies et religieuses en musique, qu'elles impressionnent toujours profondément. Cet arrangement est cousin-germain de celui du prélude de Bach, mis en lumière par M. Gounod. MM. Alard et Herman y chantent la célèbre prière dans le haut du diapason de leur instrument avec une puissance de son, une expression, un charme religieux du plus noble et du plus touchant effet. Une mazurka inédite, composée et exécutée par M. Offenbach, a fait aussi beaucoup de plaisir. Enfin est venu le *Trésor à Mathurin*, tableau villageois, dont le libretto en un acte par M. Léon Battu est bien coupé pour la musique. On voit par la distribution des rôles de cette jolie bergerie que la pièce est destinée et sera probablement jouée au théâtre de l'Opéra-Comique. Sainte-Foy y remplit le rôle d'un fermier naïf et malin, brusque et sensible, fou d'amour pour sa pauvre cousine Denise dont il veut faire raisonnablement sa femme en la stylant sévèrement à l'administration de sa ferme. La brusquerie qu'il montre envers cette cousine fait croire à deux voisines du fermier Guillot qu'il pourrait bien aimer ailleurs, l'une d'elles par exemple ; et voilà Catherine et Fanchette (Mmes Lemercier et Meillet) se disputant le cœur et la main de Guillot, qui les désabuse bientôt en leur apprenant qu'il va épouser Denise, sa cousine. Tel est le canevas champêtre sur lequel le compositeur avait à broder des mélodies et une harmonie villageoise. M. Offenbach s'en est fort bien acquitté. L'ouverture, quoiqu'un peu longue, a bien la couleur d'une suave pastorale. Le duo des deux fermières est d'un bon style scénique ; il y a là dedans mouvement et verve comique ; et par contraste à cette gaîté musicale, on a écouté avec émotion, on a même applaudi avec animation les couplets dit par Guillot-Sainte-Foy, tout empreints d'une sensibilité qui fait aussi partie du talent, sans qu'on s'en soit douté jusqu'à ce jour, du *primo buffo cantante* de l'Opéra-Comique.

Mmes Meyer-Meillet et Lemercier ont dit et chanté le rôle des deux fermières gentilles et coquettes avec la verve et l'entrain qui les caractérisent, et la jolie Mlle Théric, de la Comédie-Française, a joué le rôle de la cousine Denise avec un charme naïf et vrai qui en ferait une charmante actrice pour les théâtres du Gymnase ou du Vaudeville, si jamais elle s'ennuyait de ne rien faire au Théâtre-Français, qu'elle eût un peu la fièvre de son art, et qu'elle tînt enfin à créer des rôles nouveaux. Et puisque nous en sommes aux sujets de la Comédie-Française, au succès que vient d'obtenir comme compositeur le chef d'orchestre de ce théâtre, nous devons aussi mentionner le brillant succès obtenu par un de ses premiers sujets, M. Samson, qui a lu, entre les deux parties de cette solennité musicale et dramatique, un fragment de son poëme didactique sur l'*Art théâtral* et une scène de sa jolie comédie intitulée *la Fête de Molière*. C'est donc en auteur, en professeur habile, en poëte, en orateur, en philosophe scrutateur de la nature et de l'art que M. Samson nous a révélé les mystères de l'esthétique, la science de peindre les passions, et qu'il a fait revivre les inflexions de Mars et de Talma. L'esprit et l'ouïe de chaque auditeur étaient comme bercés par la diction pure et vraie de l'acteur, toujours en harmonie avec la pensée du moraliste observateur, ingénieux et fin.

H. B.

CORRESPONDANCE.

Marseille, 7 mai.

L'année théâtrale vient d'être clôturée à Marseille de la manière la plus brillante et l'on peut dire la plus fleurie, car il serait impossible de dire le nombre de bouquets et de couronnes tombés sur la scène pendant cette dernière représentation où chanteurs et danseurs ont fait leurs adieux au public. Ces ovations ne sont pas nouvelles, nous dira-t-on ; chaque année les artistes reçoivent à profusion des fleurs sous toutes les formes. Il est vrai, mais cette fois il y a eu recrudescence. On les a jetées par boisseaux, par corbeilles. Un atelier de fleuriste s'était provisoirement établi dans les corridors des premières pour la confection des bouquets, qui, une fois construits, étaient empilés le long du mur comme on empile des balles de café ou des couffes de sucre. Là, les amateurs du talent et de la beauté venaient se pourvoir et montaient ensuite dans les loges et les galeries supérieures, pour faire parvenir à leur adresse ces témoignages de leur admiration et de leur galanterie. L'enthousiasme allait si loin qu'on n'attendait pas la fin des morceaux pour couronner les artistes ; on les arrêtait au milieu d'un air, d'un point d'orgue pour leur jeter quelque chose, et alors c'étaient des cris et des trépignements à rendre sourd. Un moment, il est même arrivé que, les fleurs étant épuisées, on a lancé sur la scène, des troisièmes loges, les paniers qui les contenaient, tandis que de l'autre côté du théâtre, un gros de *dilettanti* faisait descendre, à l'aide d'une ficelle, une lyre en immortelle de la hauteur de six pieds. Cette circonstance inattendue a fait dire à un de nos amis, homme spirituel et grand faiseur de calembours, que la salle était en *délire*.

Enfin, il y en a eu pour tout le monde. Premier et deuxième ténor, baryton, basse-taille noble et basse-taille bouffe, chanteuse légère et chanteuse dramatique, danseuses et danseurs, tous ont reçu leur contingent de récompenses fleuries et se sont retirés chargés d'une ample moisson. Quant aux *rappels*, le public n'a pas fait non plus de jaloux. *Tous ! Tous !* s'est-il écrié d'une voix unanime ; et les acteurs sont venus en masse et indistinctement à plusieurs reprises saluer les spectateurs. Les choristes seuls, croyant ne pas avoir droit à cet hommage, bien à tort sans doute, étaient restés prudemment au fond de la coulisse, lorsqu'un monsieur s'exprimant fort bien a réclamé pour eux. Le régisseur s'est alors présenté. Messieurs, a-t-il dit, les choristes sont très-sensibles à ces marques affectueuses, mais ils vous prient de les dispenser de paraître. On a beaucoup applaudi et chacun s'est tenu pour satisfait.

Si du plaisant nous passons au sérieux, vous saurez qu'à l'exemple de l'Opéra, la direction de Marseille a monté *Moïse*, dont quelques parties ont produit beaucoup d'effet, notamment le *finale* du deuxième acte bissé à chaque représentation. Belval, Mme Lafon et Charton-Demeur ont rempli leur rôles à la satisfaction du public. Les autres personnages ont suppléé par le zèle à ce qui leur manquait du côté de la voix et du talent ; dès lors l'ouvrage a marché d'une façon assez convenable jusqu'au passage de la mer Rouge, transformée chez nous en un ruisseau paisible, rendu sur toile avec une certaine habileté de pinceau.

La troupe de M. Provini a donc terminé ses travaux jusqu'au terme fixé par le cahier des charges, mais elle va jouer encore pendant le mois de mai avec certains changements dans le personnel des artistes. Ainsi M. Barielle sera remplacé par M. Vial, M. Martin pour M. Portheaut, et Mlle Hannegresse par Mlle Martial, qui, en quittant Marseille il y a deux ans, s'était promue d'un seul trait à l'emploi de première cantatrice.

Ce n'est pas tout : pour donner plus d'attrait aux représentations qui vont se dérouler sur notre grand théâtre, M. Provini avait formé le projet de nous faire entendre une collection de ténors inédits à Marseille, et à cet effet il a pris dernièrement le chemin de fer de Montpellier, où se trouvait Mairalt ; mais n'ayant pu s'entendre avec lui, notre directeur

s'est rendu à Lyon pour accrocher Gueymard; mais, par malheur, au moment où M. Provini prenait pied sur la place des Terreaux, Gueymard, qui venait de mettre en émoi tout le département du Rhône, était rappelé à Paris par M. Roqueplan; d'où il suit qu'il a remis son voyage en province à une époque non encore déterminée. Alors on a parlé de Gardoni, qui, à défaut de Fédor, viendrait, dit-on, jouer la *Somnambule* en italien, sans préjudice de Mario, dont l'arrivée ne peut se faire attendre, si, comme on l'assure, il doit traverser Marseille pour se rendre en Italie. Mais une nouvelle pyramidale et à laquelle nous n'osons croire, est l'apparition présumée de Rubini! Rubini actuellement à Bergame, où il goûte les douceurs du *far niente* après une carrière toute remplie de triomphes, aurait, dit-on, entendu parler si avantageusement de la Canebière, qu'il se serait écrié, dans un de ses épanchements les plus intimes: « *Nunc dimittis*, voir la Canebière et puis mourir! » On a conclu de là que Rubini ne serait peut-être pas éloigné de venir nous visiter prochainement et de nous initier aux merveilles de sa vocalisation incomparable. Toutefois, ce bruit n'est pas assez fondé pour y croire indéfiniment; aussi n'en parlons-nous que sous toutes réserves.

Ce qu'il y a de certain, de bien positif, c'est la première représentation de Mathieu dans *Lucie*. Oui, Mathieu nous est revenu; il a fait deux cents lieues à toute vapeur pour revoir son public marseillais dont il avait reçu naguère de si vifs applaudissements et des ovations si flatteuses. Comme de raison, le public, sensible à cette marque de bon souvenir, n'a pas voulu demeurer en reste, et s'est surpassé en décernant au ténor parisien un de ces triomphes comme on n'en voit guère. Au moment où Mathieu est entré en scène, le parterre s'est levé sur les banquettes, comme s'il eût senti le contact de la pile de Volta. De toutes les bouches sortaient des acclamations à ébranler la salle, tous les bras s'avançaient vers l'artiste, à peu près comme dans le tableau du 5 mai, un des plus dramatiques de Steuben. Seulement, comme, à Marseille, les démonstrations amicales ressemblent presque toujours à des actes de fureur, les étrangers présents au Grand-Théâtre auraient pu croire qu'il s'agissait de tout autre chose que d'un témoignage d'affection poussé jusqu'au paroxysme. Mais nous, qui savons par cœur notre public, et qui, du reste, voyions bien des visages radieux et sillonnés de larmes, nous n'avons regretté qu'une chose, c'est que la barrière qui sépare le parterre de l'orchestre fût hérissée de pointes aiguës; sans cela, les spectateurs se seraient probablement élancés sur la scène pour témoigner de plus près au ténor de l'Académie impériale leur enthousiasme et leur admiration. De son côté, on le devine, Mathieu était fort ému; il pleurait si abondamment que Mme Charton (Lucie) s'est approchée d'Edgard et lui a offert un élégant mouchoir garni de valenciennes dont Mathieu s'est aussitôt servi pour essuyer ses yeux baignés de pleurs. Après cela, qu'on vienne nous parler encore de l'ingratitude du public et de son indifférence pour les artistes de mérite!

Le concert au bénéfice de la caisse des secours destinés aux artistes musiciens a eu lieu cette année dans la salle Boisselot, comme de coutume; on a exécuté avec beaucoup d'ensemble et de précision la symphonie en *la* de Mendelssohn, un chœur de M. Auguste Morel, intitulé: *la Charité*, le chœur de *la Caverne* de Lesueur, *l'Inflammatus* du *Stabat* de Rossini, dont la partie principale avait été confiée à Mme Lafon. Mme Charton a dit brillamment l'air hongrois d'Erkel, chanté aux Italiens par Mme de La Grange; Audran, un air de *Zémire et Azor*; puis le concert s'est terminé par le chœur de *Blanche de Provence*, de Cherubini, dont l'exécution fait le plus grand honneur aux jeunes demoiselles élèves de notre Conservatoire.

G. B.

ÉPHÉMÉRIDES MUSICALES.

15 mai 1832. Mort de Ch. Frédéric ZELTER. Ce célèbre compositeur de ballades était directeur de l'Académie de Berlin, sa ville natale.

16 — 1762. Mort d'Ernest Chrétien HESS, à Darmstadt. Il fut, dans son temps, le plus habile violiste de l'Allemagne.

17 — 1050. Mort du moine bénédictin GUY D'AREZZO.

18 — 1744. Naissance du plus célèbre clarinettiste de l'Allemagne, Joseph BEER, à Grünwald (Bohême). Il mourut en 1811.

19 — 1727. Naissance de Thomas TRAETTA. Ce compositeur napolitain mourut à Venise, le 6 avril 1779.

20 — 1798. Naissance du chanteur J.-B.-Marie CHOLLET, à Paris; et (le même jour) de Théodore-Amédée MULLER, premier violoniste du duc de Weimar, à Leipsick.

21 — 1671. Naissance d'Azzolini-Bernardino DELLA CIAJA, à Sienne. Il a construit le bel orgue de Pise.

THÉODORE PARMENTIER.

NOUVELLES.

*** Demain lundi à l'Académie impériale de musique, *Robert-le-Diable*, pour la rentrée de Gueymard.

*** *La Fronde* a encore été donnée trois fois la semaine dernière. La septième représentation de cet ouvrage est annoncée pour mercredi prochain.

*** Roger prendra son congé à partir du 1er juin. Le célèbre artiste retourne en Allemagne, où l'appellent de brillants engagements. Il chantera successivement dans plusieurs villes, entre autres Breslau, Munich, Aix-la-Chapelle

*** On répète activement le nouveau ballet, qui sera donné pour les débuts de Mme Guy-Stéphan, et dans lequel Mlle Priora doit aussi remplir un rôle.

*** Vendredi, à l'Opéra-Comique, Mlle Caroline Duprez s'est essayée dans un nouveau rôle, celui de Marie de la *Fille du Régiment*. La jeune artiste n'a pas moins réussi comme actrice que comme cantatrice, et son jeune talent a lutté sans désavantage contre le souvenir de toutes ses célèbres devancières.

*** L'un des chefs-d'œuvre de l'ancien répertoire, l'*Épreuve villageoise*, dont la musique est de Grétry, doit être prochainement repris. Les principaux rôles seront remplis par Bussine, Ponchard, Mlles Lefebvre et Révilly.

*** L'engagement annoncé de Mme de La Grange pour le théâtre de Sains-Pétersbourg n'a rien encore de positif: on conçoit que Paris fasse tout ses efforts pour la retenir.

*** Voici les noms des six élèves que la section de musique de l'Académie des beaux-arts, dans sa séance d'hier samedi, a choisis pour entrer en loges, à la suite d'un concours préparatoire: MM. Barthe, élève de M. Leborne; Delannoy, élève de M. Halévy; Durand, élève de MM. Halévy et Bazin; Poise, élève de MM. Ad. Adam et Zimmerman; Galibert, élève de MM. Halévy et Bazini; Lhote, élève de M. Leborne.

*** Le banquet annuel en l'honneur de M. le baron Taylor, fondateur des associations d'artistes, a eu lieu, hier samedi, au Jardin-d'Hiver. Jamais les convives n'avaient été plus nombreux. L'espace nous manque pour parler de cette solennité, plus digne d'intérêt que les banquets ordinaires, et sur laquelle nous reviendrons dimanche prochain.

*** Sur l'invitation du roi de Prusse, Meyerbeer vient de mettre en musique le 91e psaume, *Bonum est confiteri Domino*. On nous écrit de Berlin que dimanche dernier cette nouvelle composition de l'illustre maître a été exécutée dans l'église de la Paix de Potsdam en présence du roi des Belges, du roi et de la reine de Prusse et des princes de leur famille. On s'accorde à considérer cette œuvre, écrite pour chœurs à huit voix avec soli, comme l'une des plus belles productions de Meyerber, qui était présent à l'exécution, remarquable par la précision et la verve.

*** Berlioz est parti pour Londres, où il va présider à la mise en scène de son opéra, *Benvenuto Cellini*, qui sera bientôt représenté au Théâtre-Italien de Covent-Garden.

*** C'est par erreur que nous avons annoncé le retour à Londres de l'Alboni, qui est encore en Amérique. Au nom d'Alboni, substituez celui d'Albini, cantatrice d'une célébrité beaucoup moins étendue.

*** New-York va avoir un nouvel Opéra, construit dans de magnifiques proportions. Une souscription de 188,000 dollars a déjà eu lieu à cet effet, et 25,000 dollars ont été réalisés. Il ne manque maintenant que 12,000 dollars pour parfaire la somme. On pense que la nouvelle salle sera terminée au mois de décembre prochain.

*** L'Association des artistes dramatiques a tenu son assemblée annuelle, mardi dernier dans la grande salle du Conservatoire. M. Samson, de la Comédie-Française, a lu le rapport rédigé par lui avec un talent depuis longtemps passé en habitude. L'année qui vient de finir a encore ajouté plus de 2,000 fr. de rente aux ressources de l'Association. La séance s'est terminée par l'élection des membres nouveaux du Comité destinés à remplacer les membres sortants, MM. Geoffroy, Berthier, Ambroise, Bignon, Jemma. Ont été réélus, MM. Geoffroy, Berthier, Ambroise; les deux autres seront remplacés par MM. Albert et Got. L'élection à la place vacante par suite du décès de M. Dubourjal, est restée indécise entre MM. Bignon et Delannoy.

*** Bazzini nous a fait ses adieux; il est parti pour Londres, où il passera la saison.

*** Aujourd'hui dimanche, jour de la Pentecôte, solennité musicale au Jardin-d'Hiver, de 2 à 5 heures, donnée par la Société d'harmonie des premiers prix du Conservatoire impérial (nouvelle organisation instrumentale de M. Sax, adoptée par la musique des Guides de l'Empereur), dirigée par M. Mohr. La partie vocale du concert comptera nos premiers artistes. Une foule immense se portera à cette fête, organisée avec tout le soin qu'apporte l'administration du Jardin-d'Hiver pour satisfaire son brillant public.

*** Le jeune Tito Mattei de Naples, dont la *Gazette musicale* a déjà signalé le précoce talent sur le piano, a donné un concert dans la salle Bonne-Nouvelle; et ce gentil virtuose, que Rossini a nommé *il mio collega en erba*, a obtenu un succès d'enfant extraordinaire comme pianiste et compositeur.

*** Nous avons assisté, il y a quelques jours, à une matinée musicale d'un caractère et d'un intérêt tout particulier. L'habile pianiste

Mme Laure Cosmann, parente et on pourrait ajouter émule du violoncelliste de ce nom, avait réuni chez elle ses nombreuses élèves pour faire juger de leurs progrès et de la sûreté de sa méthode à un auditoire d'élite. Ce que l'on a surtout remarqué, c'est que depuis l'élève la moins forte jusqu'à la plus exercée, il semblait que l'on entendît la même exécutante à chacun de ses développements successifs, tant l'influence active et délicate du professeur avait pénétré dans ces différentes organisations, Deux ou trois morceaux ont été joués d'ailleurs avec tant de sentiment et de pureté que l'on aurait pu se croire dans une véritable salle de concert et devant des artistes éprouvés.

*** Le troisième concours annuel d'orphéons et de corps de musique d'harmonie, ouvert par décision du conseil général du département de Seine-et-Marne, aura lieu le 19 juin, à Fontainebleau. Les directeurs d'orphéons et de sociétés chorales et instrumentales qui n'auraient pas reçu le règlement, sont priés d'en faire la demande au secrétaire de la mairie de Fontainebleau.

*** La grande fête donnée au Jardin-d'Hiver, sous le patronage des enfants au profit de l'œuvre des apprentis et des jeunes ouvriers de la ville de Paris, à l'occasion du tirage de la loterie annuelle de l'œuvre, est fixée au lundi de la Pentecôte, 16 mai, de 2 à 5 heures. Le programme de cette belle séance sera composé d'un concert dans lequel on entendra les premiers artistes, d'un ballet, d'une comédie, et, pour les enfants, d'une séance du prestidigitateur Bosco.

*** Le magnifique château de Saint-Ouen s'était transformé lundi dernier en salle de concert aristocratique, et de toutes parts les équipages s'y rendaient en foule. Il s'agissait d'une matinée musicale donnée par M. Lorenzo Montemerli, sous le patronage de plusieurs nobles dames, à la tête desquelles se plaçait tout naturellement Mme la princesse de Craon, propriétaire du royal manoir. Tamburini, Gardoni, Calzolari, Mecatti et le bénéficiaire se faisaient entendre avec Mmes Vera, Maria Cruvelli, sœur de Sophie. Le programme annonçait encore Mmes Tedesco et San chioli, la célèbre cantatrice qui vient de créer le rôle de Fidès à Florence mais une indisposition l'ayant forcée au silence et Mme Tedesco n'étant pas venue, Mlle Borghèse, du Conservatoire de Paris, s'est présentée à leur place et a fort bien chanté le grand air de *Charles VI*, d'Halévy. C'était la seule artiste française et le seul morceau français du concert. Bazzini, Fumagalli, Lebouc, Schimon, s'étaient chargés de la partie instrumentale. Le charmant trio pour piano, violon et violoncelle, composé par Mme la vicomtesse de Granval, l'une des patronesses de la fête, a été joué ar Bazzini, Schimon et Lebouc avec un plein succès.

*** Aujourd'hui dimanche, 15 mai, fête de la Pentecôte, on exécutera à l'église Saint-Roch la troisième messe solennelle en *la* (dite messe du Saint Esprit) de M. A. Leprévost, organiste accompagnateur de cette paroisse. La messe commencera à 10 heures et demie précises. Les solos seront chantés par MM. Alexis Dupond et Faure.

*** M. Ch. John, vient de faire paraître trois charmantes romances sans paroles en un seul cahier, *la Mandoline*, *la Mélancolie* et *le Départ*; en outre, op. 20, 2e nocturne, op. 21, 3e nocturne; *Aline*, polka-mazurka; *Clémence*, polka et *Ludovica*, polkas. Nul que ces œuvres obtiendront un beau et légitime succès.

*** Le défaut d'espace nous oblige à remettre au prochain numéro le compte-rendu des concerts des deux semaines précédentes.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Rouen.* — Puget, notre excellent ténor, nous a fait ses adieux dans *Lucie*; il a chanté et joué de façon à augmenter encore les regrets des nombreux admirateurs de son double talent. Rappelé plusieurs fois dans cette belle soirée, il n'a quitté la scène qu'après avoir fait une ample moisson de couronnes et de bouquets. Son succès à notre second théâtre n'a pas été moins brillant; ses adieux ont encore été là une longue ovation. Dans une charmante soirée organisée au bénéfice de Mme Doche qui tenait le piano, il a délicieusement dit trois morceaux bien choisis, *Page*, *Écuyer*, *Capitaine*, de Membrée; *le Rêve du Page* et *Marcel le Marin* de E. Dassier, qui a. comme d'habitude, électrisé la salle entière et mérité les honneurs du *bis*s Enfin les rappels et les fleurs ont terminé cette belle série de représentations, qui a été pour nos dilettantes une source inépuisable de douces émotions, et pour la direction une véritable bonne fortune. Dans peu de jours, Puget débutera à l'Opéra-Comique.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Liége*, 6 mai. — Mlle Méquillet a paru hier sur notre scène dans le beau rôle de Fidès du *Prophète* : elle y a obtenu le plus grand succès. Applaudie fréquemment dans le cours de la représentation, Mlle Méquillet a été rappelée après le tableau du sacre, et cet honneur lui a été décerné de nouveau après la pièce. Voix belle, sonore et d'une rare étendue, méthode savante, jeu véhément et par moments d'une admirable vérité, telles sont les qualités qui distinguent Mlle Méquillet. Bien que la force caractérise sa pantomime comme sa voix, celle-ci est néanmoins d'une grande souplesse, et des traits d'une teinte exquise de douceur viennent à propos s'opposer, dans son chant, aux élans de la passion. Mlle Méquillet donnera, après demain dimanche, une seconde représentation du *Prophète*, qui sera en même temps, nous assure-t-on, la représentation de clôture de l'année théâtrale.

*** *Londres*, 10 mai. — *Les Puritains* ont été donnés une seconde fois; Mario s'est encore montré meilleur, et Mme Bosio non moins bonne que la première. *Maria di Rohan* est venue ensuite, avec Mmes Albini, Nantier-Didiée, qui ont paru faibles l'une et l'autre. Tamberlik n'était pas à sa place dans le rôle inférieur de Chalais. Ronconi seul avait conservé toute sa supériorité dans celui de Chevreuse. *Lucrèce Borgia* s'est produite avec Mario, Grisi, et Ronconi. L'effet a été brillant. Dans le rôle d'Orsini, Mme Nantier-Didiée a pris sa revanche et reçu un favorable accueil.

Berlin. — *Struensée*, avec la musique de Meyerbeer, avait attiré la foule au Théâtre-Royal. Le roi Léopold, le prince de Brabant et une grande partie de la Cour assistaient à la représentation. Cette création magistrale de Meyerbeer a produit un effet immense; tous ceux qui l'ont entendue la placent au premier rang parmi les chefs-d'œuvre du maître. On a surtout applaudi la polonaise, la scène au cabaret, le songe et l'ouverture, qui est écrite dans le style le plus grandiose. Le 9 mai, on a dû donner le *Prophète*, en l'honneur du roi des Belges, avec Mlle Wagnerdans le rôle de Fisdè, et Mlle Tuczek dans celui de Berthe. — *La Juive* d'Halévy est à l'étude au Théâtre-Royal. Le rôle d'Éléazar a été confié à M. Th. Formès. Mlle Wagner et Mlle Koester alterneront dans celui de Rachel.

*** *Vienne.* Léopold de Meyer, qui habite toujours Graefenberg, a passé quelques jours parmi nous; la santé de l'éminent pianiste est tout à fait rétablie. — M. de Flottow vient d'arriver pour terminer son opéra de *Rubezahl*, qui doit être joué pendant la saison allemande. — Mmes Ida Bertrand et Medori ont été vivement applaudies dans *Lucrezia*. — Jusqu'ic Teresa Milanollo a donné dix concerts; le onzième et dernier était an noncé pour le 8 mai.

*** *Leipsick.* — Le premier anniversaire de la création de notre Conservatoire a été célébré par un concert au Gewandhous. Depuis que cet établissement existe, il a formé 474 élèves, parmi lesquels il existe 117 idlvidus étrangers.

Le Gérant : BRANDUS.

A PARIS, CHEZ HACHETTE ET Ce,

A l'usage des Chanteurs :

PHYSIOLOGIE DE LA VOIX CHANTÉE

Suivie de considérations sur l'influence physique et morale de la voix, et sur l'influence de la musique sur la civilisation; une brochure in-8°, prix : 1 fr.

ET

ORIGINE DE LA GAMME MODERNE

OU

Théorie raisonnée de la musique.

On ne saurait, en effet, expliquer d'une manière satisfaisante la gamme sans remonter aux lois du son musical, aux lois de la sensation, à la tonalité moderne, en un mot, sans faire la théorie complète du système; une brochure in-8°, prix : 1 fr., par

J. LESFAURIS.

EN VENTE CHEZ BRANDUS ET Ce, 103, RUE RICHELIEU,

24 PRÉLUDES

DANS TOUS LES TONS, PAR

STEPHEN HELLER

Op. 81. — En deux suites. — Prix de chaque : 9 fr.

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Ce, RUE BERGÈRE, 20

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

20e Année. | No 21. | 22 Mai 1853.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, ET POUR TOUTE LA SUISSE Chez M. Ed. de la Flèchière, 1191, rue du Terraillet.
Bruxelles. Detrie Tomson, 15, rue des Dominicains.
Londres. S'adresser à M. Davison (Wesse et Cie), 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Maison Brandus, perspective Nevski.
Berlin. Schlesinger, 34, u.d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Théâtre-Lyrique, *l'Organiste dans l'embarras*, opéra comique en un acte, paroles de M. Alboize, musique de M. Wekerlin, par **G. Héquet**. — Auditions musicales, par **Henri Blanchard**. — Concert d'harmonie, d'après une nouvelle organisation d'Ad. Sax. — Banquet de l'Union des lettres et des arts. — Correspondances, Dusseldorff, Berlin.—Ephémérides.—Nouvelles et annonces.

THÉATRE-LYRIQUE.

L'ORGANISTE DANS L'EMBARRAS,

Opéra comique en un acte, paroles de M. Alboize, *musique de* M. Wekerlin.

(Première représentation.)

Nous avons entendu raconter que Rubini avait été enfant de chœur dans son jeune âge; qu'il avait reçu les premières leçons de solfége d'un vieux maître de chapelle de village; que plus tard, devenu célèbre et riche, il était revenu, sans dire son nom, retrouver son vieux maître, lui avait demandé des leçons, les avait prises, ce qui est beaucoup plus fort, et les avait payées assez cher pour que la situation du bonhomme se trouvât sensiblement améliorée.

Quoi qu'il en soit de l'authenticité de cette histoire, que nous n'entendons nullement garantir, elle contenait assez de germes d'intérêt pour qu'un écrivain dramatique essayât d'en tirer parti. Un vieil organiste, entêté de son vieil art, est fort propre à figurer dans un opéra comique, surtout s'il est pauvre, s'il a des créanciers de cette espèce particulière qui s'attache aux artistes dans l'embarras et leur escompte l'avenir. Un usurier figure très-convenablement à côté d'un musicien, et si vous supposez que notre organiste ait une fille ou une nièce, et que l'usurier en soit amoureux, vous avez sous la main tous les éléments d'un poëme comique; car je n'ai pas besoin d'ajouter qu'un usurier qui fait sa déclaration par huissier, ne peut inspirer à une jeune fille que du mépris et de l'aversion.

Nous vous avons raconté d'avance presque toute l'histoire de maître Klusmann, l'organiste du Théâtre-Lyrique. Nous devons y ajouter seulement qu'une importante cérémonie se prépare à la cathédrale de Munich, où il exerce ses graves fonctions, qu'il a dû préparer un hymne de circonstance, engager un choriste et un ténor pour les *solos*, qu'il les a fait répéter avec un soin extrême; qu'il attend de cette circonstance le succès, la gloire et la fortune; qu'après l'exécution de son œuvre, il doit être présenté au roi, et qu'il n'a point d'habit de gala! Voilà quel est le nœud du drame. Point d'habit, point de présentation, et toutes les espérances de Klusmann s'en vont en fumée. — Savez-vous bien, disait le jeune Bonaparte à Mme de Pernon, après avoir été mis en disponibilité par l'administration thermidorienne, comme jacobin trop prononcé, savez-vous bien, madame, ce que c'est qu'une destinée perdue? — Et le futur empereur avait des larmes dans les yeux en disant cela. Le vieux *maestro* est précisément dans la même position et dans les mêmes sentiments. Un habit! un habit sur l'heure, ou sa destinée est perdue. Et alors se présente l'affreux Coppelius, qui a des habits à vendre, et qui en offre un à l'organiste pour de l'argent, ou pour rien, selon que sa nièce voudra. Mais Berthe a donné son cœur au jeune Albert, l'ancien élève de Klusmann. Jugez si Coppelius est bien reçu!

Albert arrive enfin, tout à fait méconnaissable comme de raison. Il prend une leçon de son ancien maître et la lui paie d'une somme suffisante pour que l'organiste puisse acheter sur-le-champ un habillement complet de grand seigneur ou de financier. Il acquitte une lettre de change souscrite par l'artiste, et dont le Coppelius veut abuser contre lui. Puis, le ténor engagé pour les solos ayant décampé, toujours par suite des machinations du Coppelius, Albert prend au pupitre la place du fugitif, et exécute à première vue le chef-d'œuvre du *maestro* émerveillé, dont le succès dépasse l'espérance.

Tel est le canevas sur lequel M. Wekerlin a étendu les broderies de ses mélodies et de son contre-point. M. Wekerlin, élève distingué de notre Conservatoire, abreuvé pendant plusieurs années, rue Bergère, aux plus pures sources de la science harmonique, était déjà connu honorablement dans le monde musical à cause du concours habile et plein de zèle qu'il a prêté à la Société de Sainte-Cécile, dont il dirige la partie chorale. C'est par ses soins qu'ont été retrouvés, étudiés et remis en lumière divers morceaux de musique ancienne que le public a très-vivement applaudis. Ces travaux archéologiques ne suffisant point à son activité, M. Wekerlin a voulu courir les hasards du théâtre. Ce n'est pas nous assurément, qui blâmerons jamais en lui ce courage et cette ambition.

Sa petite partition débute par une pièce symphonique qui n'est pas précisément une ouverture, mais qui est pourtant beaucoup plus qu'une introduction. Elle se compose de plusieurs parties, savoir : un court prélude, puis un sujet fugué et travaillé habilement, puis une phrase d'une belle harmonie, dite par l'orgue et reproduite par l'orchestre, puis, enfin, un solo de violoncelle dont la mélodie a de l'ampleur et de l'élégance. C'est à la fin de cet *andante*, et au moment où l'on attend l'*allegro*, que la toile se lève et que la pièce commence. M. Wekerlin pense qu'une ouverture entière est une trop grosse préface pour un ouvrage aussi court qu'un opéra en un acte. Cette opinion n'a rien de déraisonnable, et nous ne croyons pas qu'on puisse le critiquer pour cela.

Les premiers couplets chantés par Berthe n'ont rien de saillant. L'air

de Klusmann a de la franchise, de la rondeur; mais il rappelle un peu trop, peut-être, les procédés des compositeurs français du XVIIIe siècle. On croit entendre l'œuvre d'un prédécesseur de Dalayrac. Nous ne ferons pas remarquer que cet air commence précisément comme le morceau si connu de Boïeldieu : *Chez les montagnards écossais*, parce que cette phrase n'est autre chose que la gamme, et que la gamme appartient à tout le monde.

Cet air est à trois temps, et le mouvement est un *allegro moderato*. Les couplets précédents, dont nous avons déjà parlé, sont sur le même mouvement et la même mesure. Après l'air, vient un trio encore à trois temps; puis une romance, toujours à trois temps. Ce n'est qu'au cinquième morceau qu'on entend enfin une phrase à quatre temps, qui, nous l'attestons, est la bien venue. Au sixième morceau, M. Wekerlin revient encore à la mesure à trois temps. Évidemment il a pour elle un goût particulier. Mais n'a-t-il pas lu quelque part, dans sa jeunesse, l'histoire du pâté d'anguilles?

Le trio est écrit également dans ce style d'autrefois que M. Wekerlin paraît affectionner, et qui a le défaut de manquer un peu d'élégance. La romance qui suit est au contraire fort distinguée. Le chant a de l'expression et beaucoup de grâce, et le cor anglais dessine au-dessous un accompagnement charmant. Ce morceau, le meilleur, à notre avis, de la partition, est salué chaque soir par des applaudissements de très-bon aloi. Pour celui-là on pourrait, en vérité, se passer des claqueurs.

Il n'en est pas de même d'un duo pour basse et ténor qui vient ensuite, et qui nous paraît entièrement manqué. Il était, nous le reconnaissons, très-difficile à faire. Albert prend de Klusmann une leçon de solfége, ou de chant, ou de plain-chant, comme il vous plaira. Le dialogue annonce du plain-chant, mais il n'est question, dans le duo, que de vocalisation. Le maître lui fait faire un exercice sur l'intervalle de seconde, puis il lui fait *poser* un son. Albert obéit d'abord; mais la monotonie de ce travail l'ennuie bientôt, et il s'échappe en vocalises rapides qui mettent le vieux *maestro* dans une grande colère. Il y a dans *les Diamants de la couronne* un morceau taillé sur ce patron-là, qui est fait avec un esprit infini, et qu'on ne se lassera jamais d'entendre. Celui de l'*Organiste* est lourd et ne fait point d'effet.

Nous préférons de beaucoup le petit air d'Albert, qui est élégant et gracieux, et le finale où se reproduit la belle phrase écrite pour l'orgue et qu'on a déjà entendue dans l'ouverture. Cette fois, elle est exécutée par un chœur dans la coulisse, et la puissante sonorité des voix lui donne encore plus de caractère; il n'y a que des éloges à faire de ce passage, qui est vraiment distingué, et qui n'a d'autre défaut que d'être ou de paraître trop court. Heureux défaut! — On a compris qu'il s'agit ici de l'hymne composé par l'organiste, et qu'Albert exécute en son absence pendant qu'il se croit perdu. Le solo qu'Albert chante après ce chœur est, si nous ne nous trompons, ce même solo de violoncelle qui forme la dernière partie de l'ouverture. Nous l'avons déjà apprécié, et nous n'avons rien à retirer de nos éloges. Il est fâcheux seulement que les deux personnages qui sont sur l'avant-scène, et qui l'accompagnent, le couvrent un peu trop. Il y aurait là, ce nous semble, quelque chose à élaguer. Néanmoins, ce morceau est vivement et justement applaudi, et complète le succès de M. Wekerlin, dont le début, en somme, est très-honorable, et qui n'a qu'à se louer soit du talent, soit du zèle de tous ses interprètes.

G. HÉQUET.

AUDITIONS MUSICALES.

Société académique des Enfants d'Apollon
ET
Société des Concerts des Jeunes Artistes.

L'ouverture qui a servi de préface au concert donné par MM. les Enfants d'Apollon le jour de l'Ascension, ce morceau instrumental portant le titre assez singulier d'ouverture de *Thémira* ou *les Tlascalans*, composée par M. Paris, a prouvé qu'on aime toujours la bonne musique dans la Société des enfants d'Apollon. Un *adagio* à grand orchestre avec piano, composé et exécuté par M. Ermel, a offert aussi une nouvelle preuve de la bonne direction musicale de la Société, dont M. Ermel est un des membres les plus distingués

Un trio pour flûte, hautbois et cor anglais par M. Bellon, parfaitement exécuté par MM. Altès, Cras et Triebert, tous trois aussi membres de la Société, a fait généralement plaisir.

Quant à la Société des concerts des jeunes artistes, fondée par M. Pasdeloup, sur le modèle d'une société depuis longtemps célèbre, on peut dire qu'elle a pleinement justifié son titre.

Cette phalange juvénile, ardente, et parfois un peu trop emportée, a donné son sixième et dernier concert jeudi 5 mai, dans la salle Herz. Nous citerons surtout la symphonie en *ut* majeur de Beethoven, un fragment de la *Symphonie-Cantate* par Mendelsshon, l'ouverture de *Guillaume Tell* et celle du *Jeune Henri*, dont la chaude et généreuse exécution a si bien posé ce brillant orchestre de jeunes symphonistes qui rivalise déjà nos respectables et stationnaires sociétés musicales.

Mlles Zélina Vautier, Marie Mira et Rachel.

La jeune élève de M. Stamaty, Mlle Zélina Vautier, a donné chez Pleyel une matinée musicale dans laquelle elle s'est montrée l'émule des jeunes virtuoses de la Germanie qui ont brillé d'un si vif éclat dans les concerts de cette saison. Elle a dit, avec l'excellent violoncelliste Jacquart, la charmante sonate pour piano et violoncelle de Mendelssohn, en artiste digne de comprendre et d'interpréter le grand compositeur. La grande fantaisie sur *Guillaume Tell*, par Doehler, et celle des *Patineurs*, de Liszt, ont offert à la jeune pianiste l'occasion de montrer la vigueur, la délicatesse et le *brio* de son jeu. Un auditoire tout aristocratique assistait à ce concert.

L'exhibition musicale de Mlle Marie Mira a eu lieu aussi dans la salle Herz : manifestation lyrique ornée, comme à l'ordinaire, de la parole harmonieuse et passionnée de Mlle Rachel; musique de poésie classique et moderne, une scène du *Bajazet* de Racine, et la scène du dépit amoureux de Lydie et d'Horace de M. Ponsard. A toutes ces mélodies de la parole humaine, et des instruments joués par des artistes aimés, applaudis du public, Levassor a joint la poésie et la musique du rire, qui n'est pas la moins bonne. Profitant de la position qu'il a su se faire d'enfant gâté du public, il a invité ses auditeurs à ne pas se lever pendant qu'il chanterait, attendu que cela le gênerait fort dans ses manifestations poétique, musicale, dramatique, comique et mnémotechnique Il est certain qu'il est de fort mauvais goût de se lever et de sortir d'une salle de concert pendant l'exécution d'un morceau de musique sérieuse ou même comique; mais telle est l'instabilité et la mobilité de nos auditeurs en France, qu'il faut qu'ils remuent l'attention par une locomotion intempestive. Lady Morgan a dit dans son livre intitulé : *la France*, que dans une assemblée, une réunion publique, nos dames quittent une bonne place pour en aller chercher une mauvaise, dans le seul but de changer, de se déranger et de déranger. Gluck disait dans le même sens : « Il y a longtemps que les Français auraient une école musicale s'ils savaient rester assis. »

Devant une belle société qui a su rester assise, Mlle Mira a joué l'andante de la *Lucie*, par Liszt, morceau difficile et brillant. La jeune pianiste en a bien fait saillir la mélodie et les trilles ardus de la main gauche; elle a fort bien chanté de ses dix doigts la charmante romance sans paroles de Mendelssohn; elle a dit d'une manière et d'un toucher exquis la valse de Chopin; et puis *les Bois*, de Prudent; et puis le fameux et inévitable prélude de Bach, avec son inévitable *bis*.

Après cette musique, et avant les chansonnettes de Levassor, Mlle Rachel est donc venue en intermède nous dire les beaux vers de Racine; elle nous a peint du geste, de la parole, du regard, de sa pantomime si vraie et si terrible, le terrible amour de Roxane pour son captif. Cette diction pure et sévère, harmonieuse et tendre, est plus impressionnante sans le prestige de la scène, et par cela même

curieuse à entendre : c'est comme la vérité qui n'a besoin d'aucun ornement. Je me résignerais à recommencer l'analyse de tous les concerts que j'ai subis depuis le commencement de cette saison musicale, si chacun de ces concerts avait pour auxiliaire cette virtuose, qui peut dire comme le poëte inspiré : Je chante l'histoire, l'amour, la haine et l'ironie, et la passion, et tout ce qui remue, et tout ce qui exalte et l'esprit et le cœur.

M. le comte Jules d'Aoust.

Le faubourg Saint-Germain, qui semble se faire un principe de bouder toutes les factions qui peuvent se succéder, ne boude pas l'art et les artistes; il se fait artiste lui-même. M. Jules d'Aoust a composé une grande scène lyrique et dramatique intitulée STELLA, dont le libretto a été formulé par M. Emilien Pacini. Cette cantate druidique à trois personnages se compose d'un soprano, d'un ténor et d'une voix de basse. *Stella* n'est autre qu'une *Velléda*, une *Norma*, une *Julia*, une *vestale*, qu'un grand prêtre de Teutatès veut faire condamner au feu avec son amant, le jeune Romain Septime, qui lui a fait violer ses vœux de chasteté. Il y a un peu de style italien, allemand, et de bonne déclamation française dans cet essai lyrique, et Mme la comtesse d'Aoust a chanté la druidessse en jolie femme qu'elle est et en *prima donna* qu'elle pourrait devenir si elle le voulait bien. Mme la comtesse de Merlemont a fort bien accompagné cela au piano, ainsi que MM. Blanc, Lebouc, etc.; et puis Mlle Juliette de Sayve a dit d'une façon brillante un morceau de piano avec M. de Montbrun; et Mlle Alphée ou Alphonsine Lemit a chanté avec une bonne méthode de charmantes paroles de Victor Hugo, mises en musique par Mlle Santo-Coloma, jeune virtuose et compositeur d'avenir, qui essaie d'écrire des mélodies harmoniques comme Schubert.

Le mois de Marie à Sainte-Valère. — Messe à Saint-Roch. — Matinées musicales. — Mlles Uccelli, Yermoloff, Roqueplan, Guaita, Gatayes, de Chimay.

Les Français, qui ont la réputation d'être légers se montrent, au contraire, constants jusqu'à la ténacité dans leurs plaisirs artistiques, Tout ce que le monde musical de Paris offre d'auditeurs bénévoles, patients et même enthousiastes, ont semblé s'être donné le mot pour assister aux innombrables concerts des virtuoses, sans cesse renaissants comme les soldats de Cadmus, qui viennent de surgir du terrain harmonique pendant la saison musicale qui vient de s'écouler. La maxime sur l'honneur, proclamée à la tribune par le général Foy, pourrait se traduire et s'appliquer ainsi à la science des sons : quand on parle de musique, il y a de l'écho en France. Cet écho répond encore à l'appel de quelques artistes retardataires. D'ailleurs, à défaut de musique profane et mondaine, il y a la musique sacrée, le mois de Marie enfin, époque éminemment religieuse. Nos basiliques retentissent de cantiques d'invocations mélodiques et harmoniques à la Vierge. Les accents de la haute fashion musicale ne dédaignent pas de s'unir aux voix naïves des jeunes ouvrières. Mercredi dernier, dans la petite église de Sainte-Valère, qui sera bientôt transformée en Sainte-Clotilde, Mme de G...ni, qui possède une voix onctueuse et bien exercée de *mezzo soprano*, a dit avec M. Schlosser, doué lui-même d'une belle voix de basse, un *O salutaris* et un *Ave Maria* de sa composition qui, dans tout autre lieu, auraient été fort applaudis comme morceaux bien écrits et non moins bien chantés.

Mlle Emma Uccelli, fille de Mme Caroline Uccelli qui a écrit des opéras, des symphonies, des oratorios et des romances, et à qui Rossini écrivait dernièrement pour l'engager à s'abstenir, a attendre des temps meilleurs pour composer, Mlle Emma Uccelli a donné un joli concert comme cantatrice dans la salle du palais Bonne-Nouvelle. Nous disons joli concert, car la bénéficiaire a chanté fort agréablement dans cette matinée musicale ; et les demoiselles Ferni, les charmantes violonistes, et le petit Tito Mattei ont concouru à ce concert avec Mme Lozano, MM. Lebouc, Montemerli et Giacomo Arnaud, du Théâtre-Italien.

M. Leprevost, organiste-accompagnateur de Saint-Roch, a fait exécuter une messe en cette église le jour de la Pentecôte. Cette œuvre, d'un bon style et bien écrite pour les voix, a été chantée par MM. Alexis Dupond et Faure, du théâtre de l'Opéra-Comique. Si l'impression des auditeurs pouvait se manifester autrement que par un religieux silence, nous dirions que la messe de M. Leprevost a obtenu un beau succès.

Le *pianisme* allemand a plus d'un représentant dans Paris, et parmi les pianistes de la Germanie on cite M. Krüger, compositeur agréable et virtuose au jeu pur, élégant. Sa manière de jouer du piano fait école, et il réunit parfois ses disciples, fort jolies demoiselles qui, sous les yeux de leurs mères, sont en voie de devenir artistes ou du-moins pianistes-amateurs très-distinguées. Lundi dernier, dans les salons de Mme de Guaita, M. Krüger a ouvert une seconde lutte entre ses charmantes élèves, parmi lesquelles se sont fait remarquer les demoiselles Yermoloff, qui ont dit d'une manière brillante un duo pour deux pianos sur des airs russes fort bien arrangés par leur habile professeur. Mlle de Guaita s'est révélée également comme pianiste expressive et cantatrice agréable. Mlle Gatayes a dit la *Feuille d'album* de Stephen Heller et une *Romance sans paroles* de Mendelssoh de manière à faire désirer à ses auditeurs de lui voir feuilleter tout l'album de Stephen Heller et à faire croire que la romance de Mendelssohn était chantée sur de charmantes paroles comme fraîche mélodie courant sur de délicieuses harmonies. Parmi plusieurs demoiselles dont les noms ne se révélaient point sur le programme de cette agréable matinée musicale, on peut citer cependant Mlle Camille Roqueplan, fille du peintre distingué de ce nom, qui, toute jeune qu'elle est, joue déjà du piano en artiste; et la fille de M. le prince de Chimay, qui, avec et malgré ses quinze ou seize ans, exécute gravement et purement la musique moderne, comme elle dit la musique de Mozart et de Beethoven.

HENRI BLANCHARD.

CONCERT D'HARMONIE

D'après une nouvelle organisation d'Ad. Sax.

La Société d'harmonie, composée des meilleurs instrumentistes, a donné son premier concert le 15 de ce mois, au Jardin d'hiver, devant un public d'élite. Le succès a été complet ; on a été frappé de la supériorité des instruments de Sax, qui sont maintenant répandus dans toute l'Europe. Rien n'est plus merveilleux que l'effet produit avec ces instruments, surtout celui des saxophones, dont l'étendue est de trois octaves Le son est plein, moelleux, vibrant, d'une force énorme et susceptible d'être adouci à volonté ; il produit dans le haut des notes d'une vibration pénétrante qui ajoute heureusement à l'expression mélodique. Les tenues et les solos exécutés avec ces instruments, dans les fantaisies de *Zanetta* et *Giralda*, ont été fort admirés.

Pour juger convenablement de la supériorité de ces instruments, il faut entendre l'ouverture de *Zampa*, d'Hérold, et aussi celle du *Carnaval romain*, de Berlioz. Rien n'est plus admirable d'exécution, surtout pour les amateurs qui connaissent l'extrême difficulté qui existe dans certains passages de cette dernière ouverture.

M. Lecerf a été fort apprécié dans les divers solos sur le saxophone-alto, ainsi que M. Auroux sur le soproma ; M. Dortu sur son immense contrebasse fait frissonner, tant l'effet est prodigieux; M. Arban, le célèbre cornet à pistons, a fait des traits de violon dans *Zampa* avec une justesse et un sentiment d'expression admirables. Toute la musique a été arrangée habilement par M. Mohr pour la nouvelle organisation de Sax, qui laisse bien loin derrière lui l'ancien système des combinaisons.

Mlle Dussy, de l'Opéra, et Mlle J. Montigny ont chanté avec un goût exquis plusieurs romances qui ont été fort applaudies.

Nous apprenons avec un véritable plaisir qu'un nouveau concert aura lieu dimanche prochain, 29 mai ; nous engageons MM. les artistes de la Société d'harmonie à nous donner les mêmes morceaux, surtout l'ouverture du *Carnaval romain*, de Berlioz, et celle de *Zampa*.

BANQUET DE L'UNION DES LETTRES ET DES ARTS.

Le quatrième banquet annuel des associations, réunies sous le titre d'*Union des lettres et des arts*, a eu lieu samedi 14 mai, dans le local du Jardin-d'Hiver. On se rappelle que ce banquet a pour but principal de célébrer la fête de M. le baron Taylor, fondateur de quatre associations et membre des deux autres. Pour cette année, la présidence en était dévolue, par ordre chronologique, à l'Association des artistes et inventeurs industriels, et l'un de ses membres les plus distingués, M. Jobard, directeur du Musée de l'industrie à Bruxelles, avait fait tout exprès le voyage de Paris pour remplir cette honorable mission. M. Jobard n'est pas seulement savant et homme d'esprit : il est encore le zélé défenseur de la propriété intellectuelle. C'est lui qui le premier devait porter la parole, et il l'a fait dans les meilleurs termes. En rappelant les services rendus par M. le baron Taylor aux lettres et aux arts, il a dignement traité le sujet favori de ses études et promis un âge d'or que l'avenir se chargera de réaliser. Après lui, M. Samson, comme vice-président des artistes dramatiques, a improvisé le plus charmant et le plus éloquent panégyrique, tout en se plaignant, avec autant de grâce que d'esprit, d'être condamné depuis treize années à *l'éloge perpétuel* de son plus vieil ami. L'un des vice-présidents de l'Association des artistes musiciens, en demandant la permission de ne dire que quelques paroles légères, a saisi l'à-propos de ce jeu dont tout Paris s'amuse, de ces tables autour desquelles des hommes de tout âges, graves ou frivoles, se réunissent pour les faire tourner. « Eh » bien, moi, Messieurs, a-t-il dit, je pensais qu'aujourd'hui je pren- » drais place à une table qui se dresse périodiquement depuis quatre » années, et que nous travaillons de tous nos efforts à rendre plus que » jamais solide, inébranlable. Et nous avons bien raison, car cette ta- » ble est un symbole et représente l'alliance des associations, qui pra- » tiquent l'art de diriger le travail commun vers la bienfaisance..... » De cette table tombent des miettes fécondes qui vont prolonger les » jours de la vieillesse, rendre des forces au malheur et à l'infirmité. » M. Lefèbvre, auteur du beau portrait de M. le baron Taylor, a parlé ensuite pour l'Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes; M. Anicet Bourgeois, pour la Société des auteurs dramatiques, et M. Louis Lurine pour celle des gens de lettres, qui a nommé par acclamation M. le baron Taylor l'un de ses présidents honoraires. Toutes ces allocutions, accueillies par des bravos unanimes, étaient suivies d'un toast chaleureux. M. le baron Taylor a répondu à tous les orateurs dans un discours plein d'effusion, de dignité; et M. Jobard a couronné la fête en récitant une fable ingénieuse dont il est l'auteur, intitulée *le Ballon*. La morale en est à l'adresse des hommes de génie, qui ont quelquefois le tort *d'avoir trop tôt raison*; mais nous aimons à croire qu'ils resteront incorrigibles.

N'oublions pas que, suivant son usage, l'aimable et vénérable doyen des artistes peintres, M. Isabey, figurait parmi les convives avec ses quatre-vingt-six ans, qu'il porte aussi lestement que vingt-cinq, et sa nouvelle dignité de commandeur de la Légion-d'Honneur, méritée depuis quarante ans, comme l'a si bien dit M. le baron Taylor. L'illustre artiste a aussi voulu prononcer quelques mots après tout le monde, et, vivement pénétré de la grandeur, de l'utilité de l'œuvre entreprise par M. Taylor, il a fort plaisamment reproché à tous les convives, vieux ou jeunes, de n'en pouvoir juger aussi bien que lui-même, par l'excellente raison qu'ils *n'étaient que des enfants*! Ce sont des choses qu'on aime toujours à s'entendre dire : aussi a-t-on beaucoup applaudi.

Ce qui ne pouvait manquer d'être applaudi avec plus d'énergie encore, c'est la bonne nouvelle annoncée par M. le baron Taylor lui-même, et résumant les chiffres de la fortune acquise à toutes les sociétés par son dévoûment, son intelligence et son zèle. On nous saura gré d'en reproduire ici les détails et le total. Artistes dramatiques, 25,460 fr. de rente annuelle; artistes musiciens, 13,393 fr., id.; artistes peintres, 14,452 fr. id.; artistes inventeurs et industriels, 600 fr.; auteurs et compositeurs, 2,300, id.; gens de lettres, 3,305, id. Total, 60,000 fr. de rente, que les six sociétés doivent à une pensée et à l'homme qui s'en est constitué l'infatigable, nous dirons même l'héroïque instrument.

CORRESPONDANCE.

Dusseldorf, 18 mai.

La ville de Dusseldorf a, cette année encore, bien mérité de l'art musical. Le festival vraiment splendide, qu'elle vient de donner à la Pentecôte, a renoué la chaîne de ces fêtes musicales annuelles de la Prusse rhénane, que les révolutions avaient un moment interrompues.

Ces solennités, qui reposent sur une sorte d'association artististique entre les villes de Cologne, Dusseldorf et Aix-la-Chapelle, ont été fondées en 1818, et ont acquis, sous la direction successive de Ries, de Spohr, de Mendelssohn, une célébrité européenne.

Il n'entre ni dans mes intentions, ni même dans mes moyens, de vous donner une analyse détaillée des trois magnifiques concerts qui viennent de se succéder les 15, 16 et 17 mai. Un volume y suffirait à peine, et il faudrait épuiser, à trois reprises, tout le vocabulaire des termes admiratifs. Un simple exposé des faits aura déjà assez d'éloquence.

La direction était échue, cette année, aux mains de Ferdinand Hiller et de Robert Schumann. L'orchestre comptait 160 instrumentistes, les chœurs 490 voix, ce qui, réuni, présentait un front de bataille de 650 exécutants. Pour les solos, on avait fait venir à grands frais des chanteurs étrangers. De Londres : Mme Clara Novello, une artiste de premier rang; de Berlin, MM. Salomon et Osten, tous deux distingués ; et voici enfin quel était le programme :

Dimanche 15, 1° Symphonie inédite de Schumann, 2° *le Messie*, oratorio de Haendel, sous la direction de Schumann.

Lundi 16, sous la direction de Hiller : 1° Ouverture d'*Euryanthe*, 2° Psaume de Hiller; 3° premier acte d'*Alceste*; 4° la Symphonie avec chœurs de Beethoven.

Je parlerai tout à l'heure de la troisième soirée, qui se composait en partie de morceaux détachés, et je m'arrête à ces deux premiers concerts, qui offraient un si puissant intérêt.

Quel bonheur, en effet, de pouvoir entendre une fois, dans son entier, une œuvre de Hændel! Quelle rareté, pour nous autres, venus de Paris, où nous sommes, depuis les temps les plus reculés, au régime du « *Chantons victoire* » de *Judas Machabée*, que la Société du Conservatoire nous sert avec une si louable persévérance.

C'est ici que la narration devient impuissante ; car aucune description ne rendra l'effet immense produit par cette musique de bronze et de granit, si vous me permettez cette image. Tout a été dit sur le Messie, sur la puissance et la majesté de ces chœurs; sur le charme et la grâce inexprimable avec laquelle Mozart a su rajeunir l'instrumentation du vieux maître. L'exécution a été splendide d'un bout à l'autre. Les chœurs et l'orchestre se sont constamment soutenus à la hauteur de l'ouvrage : aussi l'impression a-t-elle été profonde et unanime.

Il me faudrait maintenant répéter les mêmes éloges pour parler du deuxième concert; de la symphonie, avec chœurs, cette œuvre prodigieuse du génie de Beethoven ; de *l'Alceste*, où Novello a été admirable; de l'ouverture d'*Euryanthe*, enlevée avec une fougue qui aurait donné bien à réfléchir à nos violonistes français. C'était plaisir de retrouver Hiller dans sa sphère, et reprenant pied sur son véritable terrain. Sous sa main énergique, l'orchestre était docile et intelligent. Tour à tour pathétique, élevé, terrible, ou plein de grâce et de gaîté, cet orchestre a fait des prodiges. L'accueil qu'a reçu Hiller a prouvé que ses compatriotes lui avaient gardé toutes leurs sympathies, et les applaudissements qui ont suivi l'exécution de son psaume se sont terminés par une véritable ovation, avec fanfares et roulement de timballes, selon l'usage antique et solennel.

La troisième soirée était ce que les Allemands appellent *Künstler-Concert*, concert d'artistes. Voici quel en était à peu près le menu : ouverture de concert de M. Tausch ; concerto de piano de Schumann, exécuté par Mme Schumann, divers autres morceaux de chant par Mme Clara Novello; improvisation sur le piano par Ferd. Hiller ; concerto de violon de Beethoven, joué par Joachim ; etc.

Ce concert a prouvé une fois de plus que l'enthousiasme de la foule n'atteint réellement son plus haut degré que lorsqu'il peut s'adresser directement à un artiste en vue, à un virtuose, En effet, l'exaltation du public a été poussée ce soir-là aux dernières limites du possible. Pour Mme Novello, c'étaient des cris et des fleurs ; pour Mme Schumann, des trépignements et des couronnes de laurier; mais pour Joachim, c'était... comment dirai-je? des rugissements, de l'ivresse, du délire ! — Chez les Allemands, les femmes n'applaudissent guère ; et cependant, que de petites mains ont battu en cachette ! et que de cœurs aussi ! Lui, cependant,

le grand artiste de vingt-trois ans, avec sa mine impassible et quelque peu renfrognée, paraissait se soucier très-peu de tout ce tapage, et se douter à peine à qui tout cela s'adressait. Joachim serait-il réellement le premier violoniste de notre époque, comme on l'entendait dire de toutes parts ? Je ne sais ; mais à coup sûr c'est un homme de génie.

Il m'a semblé, Monsieur, que ce festival méritait, par son importance, d'être mentionné dans les colonnes de la *Ga ette musicale*. Mon récit est sans doute très incomplet, mais du moins il émane d'un témoin oculaire, et servira pour donner à vos lecteurs un aperçu des fêtes musicales de l'Allemagne, et peut-être, à quelques-uns, le désir d'y assister. Car, il faut bien l'avouer, la France ne nous offre rien de semblable. Nous ne saurions donc mieux faire que d'aller voir ce qui se fait chez nos voisins d'outre Rhin, qui sont aussi nos maîtres (musicalement parlant). En essayant de les imiter, on arriverait peut-être à faire faire à notre pays un pas de plus dans l'art sérieux, et on se convaincrait mieux de la vérité de ce précepte, qui, pour être latin, n'en est pas moins consolant : « *Res severa est verum gaudium.* »

G.

Berlin, 24 avril 1853.

Voilà huit jours que les cigognes sont de retour, et si le froid ne les a pas tuées, elles se sont rétablies dans leurs nids d'été. Cela veut dire, en style de correspondant musical : « La saison d'hiver est finie. » Mais, de même que l'hiver fait des irruptions dans le domaine du printemps avec ses giboulées, de même nous avons des traînards en musique. Je ne vous avais pas écrit depuis le commencement de mars; cela fait un laps de temps assez considérable. Bien des choses ont *fleuri* depuis, bien d'autres aussi se sont fanées, à savoir les fleurs de la saison. En voici la notice nécrologique.

La centième soirée de symphonie — depuis la fondation — avait eu lieu le 7 mars : le 17 du même mois nous avons eu la cent unième ; c'est la dernière de cette année. Mais cette solennité funèbre a été une vraie fête, tant la clôture fut brillante ; et un pareil *trépas* nous est garant que l'année prochaine nous assisterons *à la résurrection*. Les cent et une symphonies ont fait entrer dans la caisse de pensions pour les veuves des musiciens de l'orchestre, environ 50,000 thalers ; les veuves et orphelins de l'avenir devront en rendre grâce aux musiciens du présent, et en particulier à M. Taubert, qui a élevé cet établissement à un si haut degré de perfection.

Les soirées de quatuor de Zimmermann et les autres soirées pour musique de chambre, après un hiver très-vivant et très-actif, se sont endormies du sommeil d'été.

Il y a de cela huit jours, sont morts également les concerts pour la société Gustave-Adolphe : c'est notre éminente cantatrice, Mme Koester, qui y a exécuté le chant du cygne : par bonheur, elle survit et la charmante cantatrice nous restera tout le printemps jusqu'au 1er juin. Par contre, Mlle Wagner prend sa volée dès le 1er mai : le *phénix* nous quitte au moment où nous reviennent les cigognes et les hirondelles; vous avouerez que nous perdons considérablement au change !

Nous ne sommes pas encore au bout de notre liste nécrologique. La musique d'église est morte également pour cette saison. Elle part comme de coutume, dans la semaine de Pâques, avec la *Mort de Jésus* par Graun, etc. mais Pâques étant venu un peu tôt, avec des masses de neige et des courses de traîneaux, — par la *Grande Passion* de Bach exécutée à l'Académie de chant. Ce qui fait qu'elle est morte d'une mort glorieuse, d'une vraie mort de héros et de martyr, bien propre à nous édifier, nous autres survivants. Quelques petits concerts de musique religieuse, que nous avons eu depuis, voire même de grandes solennités, telles que l'exécution de : « *Les Quatre fins de l'homme,* » oratorio de Spohr, ne nuisent en rien à l'exactitude de ma notice nécrologique, vu que les concerts de musique religieuse ont lieu de temps à autre, jusqu'au fort de l'été.

Maintenant je cesse mes fonctions de fossoyeur, et j'assiste, avec bien plus de plaisir, comme bedeau et même comme parrain à des fêtes de naissances et à des baptêmes. Car pendant que tant de choses mouraient autour de nous, bien d'autres sont écloses à la vie, et fleurissent dans leur magnificence printanière. Et d'abord, voici « *Indra* » fleur de l'Inde, que les jardiniers *de Flotow* et *de Puttlitz* ont transplantée chez nous. Vous le voyez, la plante a une origine toute nobiliaire, et contre la pureté du sang de cette « *Indra* » l'on ne saurait élever la moindre objection héraldique. Pour en revenir au langage ordinaire, le poëte, M. de Puttlitz, a fourni un joli dessin lyrique, que le compositeur, M. de Flotow — dont les productions antérieures, *Martha*, *Stradella*, etc., jouissent d'une réputation méritée, — a embelli de charmantes couleurs musicales.

Il est vrai que comme drame, ce poëme laisse à désirer ; mais, sous le rapport lyrique, on ne saurait lui contester une certaine valeur. Mlle Kœster, dans le rôle d'Indra, est une apparition *dangereuse* : si nous étions sous le régime de l'état de siége, on ne manquerait pas de lancer un décret d'expulsion contre la cantatrice, qui révolutionne tout le monde, non-seulement l'ardente jeunesse, mais même les hommes à tête grisonnante, comme vous en voyez la preuve dans votre correspondant. Une autre cantatrice, que nous possédons depuis quelque temps, aurait couru moins de risque à cet égard : c'est Mlle Marschalk, une belle voix de mezzo-alto et mezzo-soprano, un *entre-deux*, mais en tout cas, un *juste-milieu* fort agréable.

Une cantatrice qui nous vient de Paris et qui est en représentation ici, Mme Howitz-Steinau, a joué avec succès les rôles de Madeleine, dans le *Postillon de Lonjumeau*, la *Fille du régiment*, *Indra*, et enfin celui de Berthe dans le *Prophète*.

Avant de cacheter ma lettre, je vous dirai en peu de mots qu'hier nous avons assisté à une très-bonne exécution d'une très-bonne cantate : *Christophe Colomb*, par Blumner ; ce début nous promet un bon compositeur, qui pourra devenir célèbre quelque jour.

L. RELLSTAB.

ÉPHÉMÉRIDES MUSICALES.

22 mai 1795. Mort du célèbre théoricien Frédéric-Guillaume MARPURG, à Berlin.

23 — 1753. Naissance de Jean-Baptiste VIOTTI, à Fontanetto (Piémont). Cet illustre chef des violonistes modernes est mort à Londres, le 10 mars 1824.

24 — 1850. Le célèbre ténor allemand, Antoine HAITZINGER, fait ses adieux au public dans *Robert-le-Diable*, à Carlsruhe. Il est né à Wilfersdorf, en 1796.

25 — 1833. Mort de Jean-André STREICHER, à Vienne. Il est l'inventeur du nouveau mécanisme des pianos, qui fut perfectionné par Pape.

26 — 1726. Naissance du chef de l'école française du violon, Pierre GAVINIÈS, à Bordeaux.

28 — 1797. Mort d'Antoine RAFF, à Munich. Il était né à Gelsdorf en 1714, et fut le plus habile chanteur de l'Allemagne pendant le XVIIIe siècle.

THÉODORE PARMENTIER.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Académie impériale de musique, *Moïse*.

*** *Robert le-Diable*, donné lundi dernier, a produit une recette de 9,365 fr. 64 c.; celle du *Prophète*, représenté vendredi, a dépassé 9,000 fr. Nous laissons les chiffres parler tout seuls et ne croyons devoir rien ajouter à leur éloquence.

*** La septième représentation de *la Fronde* a eu lieu mercredi.

*** La clôture du théâtre pour cause de réparations aura lieu vers le 25 juin.

*** Indépendamment du *Nabab*, l'opéra nouveau de MM. Scribe, Saint-Georges et Halévy, dont les répétitions deviennent de plus en plus actives, le théâtre de l'Opéra-Comique prépare la reprise des *Mousquetaires de la Reine*, pour les débuts de Puget, le nouveau ténor. C'est Mlle Caroline Duprez qui remplira le rôle d'Athénaïs, et Faure, celui du capitaine Roland. Cette reprise, à tous égards si intéressante, est annoncée pour le 29 de ce mois.

*** Il est question d'une combinaison d'après laquelle les représentations du théâtre de l'Opéra-Comique ne seraient pas suspendues pendant la restauration de la salle et se donneraient au théâtre Ventadour.

*** Le Théâtre-Italien a fait jeudi dernier la clôture de la saison. Comme les jours précédents, on donnait un spectacle composé des fragments du *Barbier*, chantés par Mme de Lagrange, du second acte de *Linda*, chanté par Mlle Sophie Cruvelli, et de plus, le prologue d'*Attila*, dans lequel cette jeune et belle cantatrice, vêtue en guerrière, le casque en tête et le glaive à la main, produisait chaque soir un effet extraordinaire. Nous reviendrons sur la saison entière et sur sa brillante conclusion.

*** Octave, le ténor français que l'Italie a adopté, est à Paris en ce mo ment. Il est engagé pour la saison d'automne au Théâtre-Royal de Turin, où il doit créer *le Prophète*, et pour le carnaval-carême à la Scala, de Milan.

*** Audran est revenu se reposer à Paris de ses nombreux succès obtenus à Marseille et dans tout le midi de la France. Dimanche dernier, il a reparu sur le théâtre de la Porte-Saint-Martin, dans une représentation au bénéfice de Mme Hébert-Massy : il y a chanté dans un concert le duo

de *Giralda* et une romance dont il est l'auteur, de manière à prouver qu'il n'a rien perdu de sa voix ni de son talent dans ses voyages.

*** Le succès obtenu à Vienne par notre célèbre cantatrice française, Ida Bertrand, s'est maintenu avec le même éclat pendant toute la saison. Dans *Lucrezia Borgia* qui a fait fureur, elle excitait constamment l'enthousiasme et tous ses morceaux étaient bissés. Les autres artistes avaient également à se louer de la faveur du public.

*** Hier samedi, à l'Institut, les six élèves admis à concourir pour le grand prix de composition musicale, et dont nous avons donné les noms dimanche dernier, sont entrés en loge. La cantate choisie à l'unanimité par le jury a pour titre : *le Rocher d'Appenzell;* elle est de M. Édouard Monnais.

*** On annonce le prochain mariage de Mlle Félix Miolan avec un artiste attaché comme elle à l'Opéra-Comique, le jeune Carvalho.

*** Charles Voss vient de partir pour Londres, où il ne restera que peu de jours ; il se propose de se rendre ensuite en Allemagne et en Italie. Nous espérons que ce voyage ne retiendra pas longtemps l'éminent artiste loin de Paris.

*** Un service divin a été célébré le jeudi de l'Ascension à la chapelle impériale, en présence de toute la cour. Mme Potier, notre gracieuse cantatrice, a chanté d'une manière remarquable et avec un sentiment profond l'*Ave Maria*, de Cherubini; M. Verroust le célèbre hautbois, l'accompagnait sur le cor anglais. Cette admirable composition a produit beaucoup d'effet.

*** M Auguste Morel, directeur du Conservatoire de Marseille, vient d'être reçu membre de l'Académie de cette ville. La distinction flatteuse dont M. Auguste Morel est l'objet, sera accueillie avec plaisir à Paris, où il est avantageusement connu et comme compositeur et comme critique.

*** L'un des derniers samedis a eu lieu au palais Bonne-Nouvelle le concert de M. Jules Creste, jeune compositeur qui, à cause des difficultés que rencontre tout jeune auteur pour aborder le théâtre, avait préparé une audition de plusieurs morceaux de divers caractères. L'épreuve lui a été on ne peut plus favorable. Son *Rémouleur* et son *Pastour provençal*, parfaitement dits d'ailleurs par Meillet, l'élégant et gracieux chanteur, ont fait le plus grand plaisir et donné la mesure d'un talent sérieux en même temps qu'original. On a aussi beaucoup applaudi un très-joli duo bouffe d'un opéra inédit que M. Creste destine à l'Opéra-Comique. En somme, la journée a été bonne pour le jeune auteur, qui comptait déjà plusieurs compositions estimées, notamment *le Chamelier*, *le Capitaine Beaujarret* et *M. Desflageolets*. Plusieurs artistes de talent avaient prêté leur concours au bénéficiaire. Fumagalli a fait applaudir *la Polka des Magots* et *le Carillon*, qu'il exécutait ce jour-là pour la première fois; Altès a joué sa jolie fantaisie pour la flûte, *les Chants du rossignol;* Verroust, un air pour le hautbois, d'une excellente facture, et Mlle Girard a couronné la séance en chantant avec sa voix fraîche et gracieuse la ballade du *Carillonneur de Bruges* qui lui valu force bravos.

*** Ole-Bull continue de donner des concerts aux Etats-Unis et d'exécuter son projet de colonisation. D'après des nouvelles récemment parvenues en Norwége, sa patrie, il a acquis dans le comté de Potter, en Pensylvanie, 125,000 acres (50,000 hectares environ) de terre, tout d'un tenant, dont le sol est fertile, en partie boisé et renferme d'abondantes sources d'eau. Il cède ce terrain en parcelles de 20 acres, à raison de 3 dollars (15 fr. 75 c.) par acre, et de préférence aux Norwégiens, aux Suédois ou aux Danois, son intention étant de créer une colonie scandinave autant que possible. Le nombre de ses colons est déjà d'environ 700, dont les deux cinquièmes sont Allemands. Les statuts de la colonie portent que tout ivrogne sera expulsé et devra, dans un délai donné, disposer des propriétés qu'il aurait acquises. Ole-Bull, qui possède une fortune considérable, se propose d'établir pour son compte diverses fabriques et manufactures, et de faire construire des chemins dans toutes les directions. Quatre des railways projetés dans les Etats-Unis doivent traverser le terrain à lui appartenant. Ce célèbre violoniste venait de donner, à la Nouvelle-Orléans, quatre concerts qui lui avaient rapporté plus de 8,000 dollars (42,000 fr.)

*** Aujourd'hui dimanche, 22 mai, de deux à cinq heures, grand concert au Jardin-d'Hiver au bénéfice d'un artiste, dans lequel on entendra Mmes de la Morlière, Henri Potier; MM. Grignon, Guyot et Gozora.

*** Le Feuillet d'album, de Stephen Heller, ce petit chef-d'œuvre que Mlle Clauss a fait entendre à Paris dans son concert d'adieu, vient de paraître détaché du recueil d'études dont il faisait partie.

*** Il a été exécuté, le jeudi 5 mai au Jardin-d'Hiver, un prologue lyrique (la Résurrection des Muses), dont la musique fort gracieuse est de M. Elwart. C'est à Mlle de la Morlière, de l'Opéra, que le rôle de la Charité, a été confié. Sa voix souple, timbrée et étendue, sa prononciation et sa bonne méthode ont charmé le public, qui a témoigné sa satisfaction par de nombreux applaudissements.

*** M. Robert Goldbeck, pianiste qui a obtenu de très-beaux succès dans nos salons et concerts, vient de publier chez l'éditeur Benacci-Peschier, une charmante valse intitulée *les Rives de la Néva*, dédiée à Mme la comtesse d'Obrescoff.

*** La Société des gens de lettres a tenu dimanche 15 mai son assemblée générale annuelle, et le comité nouvellement élu a procédé le lendemain à la composition de son bureau. Ont été nommés : président, M. Francis Wey; vice-présidents, MM. Emmanuel Gonzalès et Achille Comte; secrétaires, MM. Etienne Enault, Albéric Second, Charles Monselet; rapporteurs, MM. Henri Celliez, Louis Lurine ; questeurs, MM. Eugène de Mirecourt et le marquis de Varennes; archiviste, M. Molé-Gentilhomme ; présidents honoraires, MM. Louis Desnoyers, Victor Hugo, baron Taylor, de Salvandy et Viennet. Les autres membres appelés au comité par l'assemblée générale sont MM. Altaroche, Marie Aycard, Hippolyte Castille, Alphonse de Calonne, Léon Gozlan, Achille Jubinal, Gabriel de la Landelle, Julien Lemer, Léo Lespès, Xavier Saintine.

*** M. le conseiller aulique J.-P. Schmidt, auteur de l'opéra *Fedore*, et à qui l'on doit, entre autres, l'instrumentation des récitatifs de *Don Juan*, de la Marche funèbre de Beethoven, est mort le 8 mai à Berlin,

*** Dabadie, l'ancien chanteur, et pensionnaire de l'Opéra, vient de mourir à Paris.

*** Mme veuve Launer, éditeur de musique, et d'abord artiste de l'Opéra, vient aussi de mourir; ses obsèques se célèbrent aujourd'hui dimanche, à 9 heures, en l'église de Saint-André.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Amiens*, 14 mai. — Le dernier concert de la Société philharmonique fait grand honneur à son président, M. Jules Deneux. Deux artistes parisiens, qui tiennent un haut rang sur notre première scène lyrique, Gueymard et Morelli, sont venus s'y faire entendre. Gueymard a chanté d'abord l'air de la *Juive*, *Rachel, quand du Seigneur* ; et Morelli, l'air du *Siége de Corinthe*. Ensuite ils ont dit ensemble les duos de la *Reine de Chypre*, de *Moïse*, de *Guillaume Tell*, et leur succès a été tel, que, cédant au vœu de l'assemblée, ils ont été obligés de répéter ce dernier duo, toujours salués de bravos frénétiques. Le reste du concert a été digne des deux artistes. M. Van Gelder a très-bien exécuté une fantaisie sur le piano. Les orphéonistes d'Arras ont aussi fort bien tenu leur place.

*** *Dijon*. — Une véritable fête musicale vient d'être donnée dans la grande salle de la Société philharmonique par Jules Mercier, notre admirable violoniste. Poultier a obtenu un succès d'enthousiasme dans ce concert comme au théâtre en prêtant généreusement son appui au bénéficiaire en compagnie de M. Protet, dont la superbe voix de baryton a produit beaucoup d'effet, notamment dans les couplets de *Galathée*, dans le duo de *la Reine de Chypre*, avec Poultier. Le morceau capital du concert, c'était *l'Orage*, composé par Jules Mercier, l'auteur de la fantaisie sur *la Favorite*, qui a été publiée dernièrement sous le patronage de Teresa Milanollo, à qui elle est dédiée.

*** *Toulouse*.— Un jeune homme de vingt-trois ans à peine, notre concitoyen Battaille, vient de faire, sur le théâtre de Toulouse, un début des plus remarquables dans le rôle de Bertram, de *Robert-le-Diable*. C'était un pas d'une hardiesse dangereuse : M. Battaille l'a franchi de façon à donner les plus belles espérances sur son avenir artistique. Il joint à une très-bonne méthode une voix pure et timbrée qui ne demande que l'usage pour développer ses brillantes qualités. Le succès que M. Battaille a obtenu sur notre théâtre, où le titre de concitoyen est rarement un puissant motif de sympathie, doit surtout être rapporté à M. Grosseth, l'excellent professeur du Conservatoire de Toulouse, qui a consacré tous ses soins à perfectionner les premières études de M. Battaille. M. Grosseth est, du reste, coutumier du fait; il a formé les élèves les plus distingués de notre école, qui se sont ensuite placés au premier rang au Conservatoire de Paris. Doué d'une habileté magistrale, qui n'a d'égale que son dévoûment, il a réalisé de magnifiques résultats, et contribué à élever notre classe de chant à une hauteur difficile à atteindre.

*** *Alger*. — M. Léopold Amat, aidé par le concours de quelques artistes et amateurs, vient de donner un concert dans lequel il a fait entendre quelques unes de ses jolies romances. Parmi les morceaux de chant chaleureusement applaudis, on a remarqué une délicieuse mélodie pleine de grâce et de sentiment, de la composition de M. le baron Bron, qui a été dite par M. Léopold Amat avec ce sentiment et ce goût exquis qui lui ont déjà valu de si beaux succès dans les salons de Paris. — La nouvelle salle de spectacle sera inaugurée au mois de septembre prochain ; et l'on peut, dès à présent, la considérer comme un monument qui contribuera à la splendeur de la ville d'Alger.

*** *Rouen*. — La messe de M. Ch. Vervoitte, qui a été exécutée le jour de l'Ascension à Saint-Roch, de Paris, a eu le même succès le jour de la Pentecôte à la métropole de Rouen.

*** *Bourges 9 mai*.—Samedi dernier M. E. Albert a donné un concert au bénéfice de l'œuvre des sourds et muets du département. Le succès du généreux artiste comme pianiste et comme compositeur a été complet. Sa tarentelle, dont les motifs sont d'une couleur toute locale et pleins de verve, a charmé le public et a conquis de prime abord toutes ses sympathies. On peut prédire à ce charmant morceau une place éminente dans la nombreuse famille à laquelle il appartient. Un grand duo concertant pour deux pianos a été ensuite exécuté par l'auteur, vaillamment secondé par M. Boissier-Duran, dont le talent est toujours à la disposition des bonnes œuvres, et qui dans cette circonstances prêtait à M. E. Albert un amical et fraternel appui. Tous deux ont obtenu dans ce brillant morceau de nombreux applaudissements. Nous avons ensuite entendu deux charmantes études de salon intitulées *Uncle Tom's mill* (le Moulin de l'Oncle Tom) et *Eliza's song* (la Chanson d'Elisa). Un caprice de concert sur un air national de Sleswig-Holstein a dignement clos la soirée. Les difficultés

que renferme ce morceau de bravoure ont été exécutées par l'auteur avec une netteté, une précision au dessus de tout éloge, et les approbations les plus chaleureuse sont accueilli cette remarquable composition. Le violon aimé de M. Ch. Boucher a concouru au succès de cette charmante soirée. Dans un solo de violon composé par son père et où les difficultés abondent il a montré ce que pouvait faire son mécanisme, si sûr et si précis; et dans les études mélodiques de Bériot la manière large et pleine de sentiment avec laquelle il les a dites lui a valu les plus légitimes succès. Somme toute cette soirée fera époque dans les annales musicales de la ville de Bourges.

*** *Le Havre.* — Un jeune ténor, qui donne de grandes espérances, a paru dernièrement sur le théâtre de cette ville. M. Renard a chanté successivement dans *Lucie*, *la Favorite*, *la Juive*, *Robert-le-Diable*. Sa voix est large et puissante; sa méthode rappelle celle de Duprez. Il donne les notes les plus élevées de poitrine avec une facilité surprenante. Il a encore beaucoup de progrès à faire comme acteur, mais ses débuts datent à peine d'une année, et l'expérience lui donnera les meilleures leçons.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres*, 20 mai. — *Rigoletto* vient d'être donné au théâtre italien de Covent-Garden. C'est le moins fort des ouvrages de Verdi que l'on ait jusqu'ici représentés en Angleterre. La mélodie y manque, et son absence n'est pas rachetée par quelque beau morceau d'ensemble, comme l'auteur en a écrit quelquefois. Malgré le talent de Ronconi, chargé du principal rôle; malgré celui de Mario et de Mme Bosio, cet opéra n'a guères chance de se maintenir au répertoire. *Rigoletto* a été joué trois fois de suite: jeudi, le spectacle commençait par le premier acte de *Norma*. Lundi prochain, 23 mai, aura lieu par extraordinaire la reprise de *Robert-le-Diable*, chanté par Tamberlik, Formès, Ronconi, Rommi, Tagliafico, Stigelli; Mmes Julienne et Castellan.

*** *Nice*, 6 mai. — La saison des concerts, après avoir survécu quelque temps à la saison théâtrale, vient d'être clôturée dignement par une brillante soirée musicale dans le jardin de l'établissement littéraire du libraire Visconti. Ce délicieux jardin, splendidement décoré à la vénitienne et envahi par une foule élégante, aussi nombreuse que bien choisie, offrait un coup d'œil vraiment magique. Il y avait là un heureux assemblage d'uniformes, d'épaulettes, d'habits bourgeois, de toilettes de femme, de bijoux, de diamants, de fleurs et de verdure, éclairés par des flots de lumières de diverses couleurs, dont l'effet merveilleux ne saurait se décrire: on se croyait transporté dans les jardins fabuleux d'Armide. Cette fête éblouissante, généreusement offerte par le chef de l'établissement à ses abonnés, s'est prolongée jusqu'à onze heures; et pendant sa durée l'excellente musique de la garnison nous a fait entendre les plus beaux morceaux des meilleurs opéras français et italiens; de sorte que le concert de clôture a parfaitement justifié le vieux proverbe: *Aux derniers les bons!* Ce concert était à peine terminé, qu'on s'occupait déjà des fêtes musicales de la prochaine saison. Nos *dilettanti* ont de grands projets; ils veulent nous faire entendre, une fois par semaine, *au moins*, quelqu'un de ces fameux virtuoses de la famille célèbre des Hauman, des Thalberg, des Godefroid, des Bohrer, des Lewi et autres grands instrumentistes dont les noms m'échappent. D'un autre côté, MM. Bonnacorsi et Landi, les nouveaux directeurs de notre théâtre, promettent de nous donner une troupe d'opéra italien digne des illustres étrangers qui ont l'habitude de passer l'hiver à Nice, et d'y ajouter encore une bonne troupe de vaudeville français pardessus le marché.

*** *Barcelone*, 28 avril. — La municipalité de cette ville vient de créer trois écoles gratuites de chant, destinées particulièrement aux jeunes ouvriers, qui, actuellement, sont très-nombreux ici. L'enseignement y sera donné d'après la méthode Wilhem. Elles ont été placées sous la direction de M. Juan Tolosa, qui a séjourné plusieurs années à Paris, où il a étudié la méthode Wilhem et observé les excellents résultats qu'elle produit. Ce sont les premières écoles gratuites de chant qui aient été fondées en Espagne.

*** *Saint-Pétersbourg*, 27 avril (9 mai). — Hier, Mme Pauline Viardot a donné son concert d'adieu, avec le concours de M. et Mme Léonard. La vaste et magnifique salle de la Noblesse pouvait à peine contenir le public empressé, et les principaux morceaux du programme, tels que la scène d'*Orfeo*, de Gluck, avec chœurs, le rondo de *Cenerentola*, un air de Glinka et d'autres airs russes, ont été applaudis avec enthousiasme, quelques-uns redemandés avec fureur. Le concert fini, et quand Mme Viardot se rendait à des rappels sans fin, l'on n'entendait que ces cris, partis de toutes parts: « Revenez, revenez-nous! » Les hommes se précipitaient sur l'estrade pour baiser les mains de la grande artiste, qui ne pouvait répondre que par des pleurs d'attendrissement à de tels témoignages d'affection et de regret.

ERRATUM.

Dans les Ephémérides musicales, 16 mai, au lieu de Hess, lisez *Hesse*.

Le Gérant: BRANDUS.

En vente chez BRANDUS et Cᵉ, éditeurs, 103, rue Richelieu,

DEUX ŒUVRES POSTHUMES DE

CHARLES MARIE DE WEBER

1° Variations pour le violoncelle avec accompagnement de piano . . . . . 9 »

2° *Marche* arrangée pour le piano. 2 50

La même, arrangée à quatre mains. 2 50

N. B. — Cette marche a été composée pour la Société royale des musiciens britanniques, à Londres, et exécutée l'occasion de la fête annuelle, le 13 mai 1826.

JACQUES BLUMENTHAL

Op. 22. *Les Mariniers*, scène italienne, pour le piano..... 5 »

Op. 23. *Plainte du petit Savoyard*, mélodie pour le piano... 5 »

Op. 24. *Le Sommeil interrompu*, fantaisie pour le piano..... 7 50

Op. 25. *Un Moment heureux*, caprice pour le piano 7 50

Op. 27. *Marche des Slovaques* pour le piano ..... 6 »

Op. 28. *Troisième nocturne* pour le piano..... 5 »

CHARLES VOSS

LE COLLIER DE PERLES

Etude brillante pour le piano.

Op. 140, nº 2. — Prix : 5 fr.

ROSE ET BLANCHE

Deux valses élégantes pour le piano.

Op. 151. — Deux suites, chaque, 5 fr.

BLONDINETTE

Valse caprice pour le piano. — Op. 84. Prix : 5 fr.

PENSÉES INTIMES DE HENRI ROSELLEN

Op. 138. — Prix : 6 fr.

Chez BENACCI-PESCHIER, 7, rue Laffitte,

NOUVELLES PUBLICATIONS MUSICALES

LYCÆUM DES PIANISTES,

Collection progressive et complète d'études pour le piano, en six livres,

Par RICHARD MULDER.

Livre Ier, op. 38. — L'*A B C* du piano, 25 petites études mélodiques, très-faciles, composées expressément pour les jeunes enfants, afin de développer en eux dès le début le sentiment de la mesure et du rhythme ..... 12 »

Livre IIe, op. 32. — 25 premières études de style et de mécanisme très-faciles sans extension ..... 12 »

Livre IIIe, op. 33. — 25 études élégantes et progressives faciles sans extension ..... 12 »

Livre IVe, op. 34. — 25 études chantantes et brillantes ..... 20 »

Livre Ve, op. 35. — 25 exercices journaliers du pianiste moderne, ou études nouvelles calculées pour développer rapidement et entretenir la parfaite indépendance des doigts et du poignet ..... 18 »

Livre VIe, op. 36. — 25 études artistiques de style et d'exécution brillante ..... 24 »

R. MULDER. Méthode élémentaire de piano, contenant les principes; des leçons à quatre mains, des exercices, études, etc., etc. 18 »

MÉTHODE DE VIOLON PRATIQUE,

CONTENANT 72 ÉTUDES

Depuis la corde vide jusqu'aux plus grandes difficultés, — six cahiers,

Par HENRI PANOFKA.

Nos 1. Douze études préparatoires avec un second violon pour le professeur ..... 6 »

2. Douze études progressives contenant toutes les positions, avec un second violon ..... 9 »

3. Douze études progressives contenant les différents coups d'archet 7 50

4. Douze études progressives contenant les doubles cordes 7 50

5. Douze études progressives contenant les trilles 7 50

6. Douze études contenant les sons harmoniques, pizzicati, etc. 7 50

FLORE ET ZÉPHIRE,

Opéra comique en un acte,

Par E. GAUTIER.

Petite partition in-8°, piano et chant ..... net. 8 »

Ouverture, piano seul et à 4 mains ..... 6 »

Morceaux de chant détachés avec accompagnement de piano sur *Flore et Zéphire*:

Nos 1. Duetto : *Cet instrument, voilà notre trésor* ..... 6 »

2. Quartetto, *Qu'ai-je vu?* 7 50

3. Couplets, *Pauvre garçon! déjà peut-être* ..... 5 »

4. Couplets et duetto, *Soyez moins sévère* ..... 6 »

5. Final, *Avec mon habit de satin* 7 50

Fantaisies, Caprices, Quadrilles, Valses, Polkas, Polka-mazurkas, Schotischs, Redowas, etc., etc., sur *Flore et Zéphire*.

ORFA,

Ballet en deux actes,

Par ADOLPHE ADAM.

Nos 1. Introduction pour piano seul ..... 6 »

2. Pas de trois, — ..... 6 »

3. Pas de deux, — ..... 5 »

4. Mazurka ..... 5 »

5. Introduction et Varsoviana, pour piano seul ..... 6 »

6. Pas de deux, pour piano seul ..... 5 »

MUSARD, quadrille pour piano et à quatre mains 4 50

— — orchestre 7 50

— — quintetti 4 50

MARX, quadrille pour piano seul, et à quatre mains 4 50

— — orchestre 7 50

— — petit orchestre 4 50

N. LOUIS, quadrille pour piano seul, et à quatre mains 4 50

— op. 238. — Divertissement, piano et violon, sur *Orfa* ..... 9 »

— Airs arrangés pour violon seul, sur *Orfa* 7 50

Schottichs, Polkas, Valses, Polkas mazurkas, Redowas, etc., sur *Orfa*, par les meilleurs compositeurs.

R. MULDER et HERMAN, duo pour piano et violon, sur *Si j'étais roi!* 9 »

N. LOUIS, duo élégant, pour piano et violon, sur *Si j'étais roi!* .. 9 »

— ouverture et airs pour deux violons, sur *Si j'étais roi!*

— — en deux suites, chacune 7 50

LA FARIDONDAINE,

Par MM. A. ADAM et A. DE GROOT.

MORCEAUX DÉTACHÉS AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO.

Nos 1. Le *Nid de la Fauvette* ..... 3 »

2. La *Faridondaine* ..... 4 »

3. *Fiorinella*, cavatine ..... 5 »

4. La *Prima donna*, air italien ..... 5 »

5. *Panthéon lyrique*, scène comique en plusieurs langues 4 50

6. *Jeanne la blonde*, romance 2 50

MUSARD. Quadrille sur la *Faridondaine*, piano et seul à 4 mains ... 4 50

— — — orchestre et petit orch. .. 7 50

MARX. Quadrille sur la *Faridondaine*, piano seul et à 4 mains 4 50

— — — orchestre et petit orchestre .. 7 50

ALP. LEDUC. Quadrille sur la *Faridondaine*, piano seul et à 4 mains 4 50

N. LOUIS. Quadrille sur la *Faridondaine*, piano seul et à 4 mains .. 4 50

Polkas, schottischs, polka-mazurkas, etc., sur la *Faridondaine*.

Musique pour piano

STEPHEN-HELLER. *Feuillet d'Album* (exécuté par Mlle Clauss dans son concert d'adieu) 2 50

MENDELSSOHN-BARTHOLDY. Op. 61. *Rêve d'une nuit d'été*, scherzo à 4 mains arrangé par l'auteur ..... 9 »

MENDELSSOHN-BARTHOLDY. Opéra 61 bis, *Rêve d'une nuit d'été*, nocturne et marche arrangé par l'auteur 7 50

MENDELSSOHN-BARTHOLDY. Op 57. *Six mélodies sans paroles* .. 6 »

M. GOTTSCHALK. *La Mélancolie*, d'après Godefroid ..... 6 »

F. GODEFROID. *La Danse des Sylphes*, piano seul 7 50

— *Le Rêve et la Mélancolie*, piano seul 7 50

A. FUMAGALLI. Op. 86. *La Danse des Sylphes*, d'après Godefroid. 9 »

A. FUMAGALLI. Op. 61 bis. *Casta diva*, pour la main gauche ..... 6 »

J. B. DUVERNOY. *Danse des Sylphes*, fantaisie facile ..... 6 »

A. JAEL. Op. 14. — fantaisie élégante 7 50

J. B. DUVERNOY. Deux fantaisies sur *Si j'étais roi!* chaque ..... 6 »

A. GORIA. Op. 59. *La Campanella*, mélodie-étude ..... 6 »

R. MULDER. Op. 31. Caprice sur *Si j'étais roi!* 7 50

J. CARLI. *Souvenirs de la Savoie*, nocturne ..... 5 »

— Souvenirs de *Si j'étais roi!* ..... 5 »

L. DE MEYER. Op. 72. *L'Iris*, galop de concert 7 50

— 73. *Fleurs d'Italie* ..... 5 »

— 74. *L'Espérance*, nocturne élégant ..... 6 »

— 75. *Adieu*, nocturne en *ré* bémol ..... 6 »

— 76. *Airs styriens variés* ..... 9 »

CH. JOHN. Op. 18. 3 romances sans paroles, *Mandoline*, *Mélancolie*, *Départ* 7 50

CH. JOHN. Op. 19. 2e nocturne ..... 6 »

— Op. 20. 3e nocturne ..... 6 »

— *Aline*, polka-mazurka 4 50

— *Clémence*, polka ..... 4 »

— *Ludovica*, polka 4 50

R. GOLDBECK. *Les Rives de la Néva*, valse élégante 4 50

PH. JOURDAN. *La Danse des tables*, polka roulante ..... 5 »

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Ce, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

20e Année. | No 22. | 29 Mai 1853.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, et pour toute la Suisse. Chez M. Ed. de la Flèchière, 193, rue du Terraillet.
Bruxelles. Detrie Tomson, 15, rue des Dominicains.
Londres. S'adresser à M. Davison Wessel et Cie, 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Maison Brandus, perspective Nevski.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Nos abonnés reçoivent avec le numéro de ce jour : SUR LA MER, chanson de corsaire, paroles de M. Ad. Catelin, musique de J.-J. Masset.

SOMMAIRE.—Théâtre impérial de l'Opéra-Comique, *l'Epreuve villageoise* (reprise), par **Henri Blanchard.** — Théâtre impérial italien, clôture et représentation extraordinaire. — Institution des jeunes aveugles et concert de M. Grard, par **Henri Blanchard.** — Nouveau piano de M. Sax père, par **Léon Krentzer.** — *El voto de España*, cantate de M. D. F. F. Valldemosa, par **A. Elwart.** — Correspondance, Saint-Pétersbourg. — Nouvelles et annonces.

THÉATRE IMPÉRIAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

L'ÉPREUVE VILLAGEOISE,

Opéra comique en deux actes et en vers.

(Première représentation de la reprise, le 26 mai 1853.)

« La vie de Desforges, homme de lettres et comédien, fut assez agitée, comme chacun a pu le voir dans le *Poëte*, espèce de roman-mémoires, confessions un peu décolletées dans lesquelles il dépeint avec assez de vérité toutes les agitations de la vie artistique. Son drame en cinq actes et en vers, *la Femme jalouse*, ouvrage assez estimable dans lequel il a montré la prétention de faire une comédie de caractère et de guérir les femmes d'un affreux défaut, manque le but; car la jalousie de Mme Dorsan, l'héroïne de la pièce, qui n'était autre que la femme de l'auteur, est très-motivée. Desforges fit pour Grétry, ainsi qu'on peut le voir dans les mémoires de ce compositeur, un grand ouvrage qui tomba et d'où les deux auteurs tirèrent un charmant épisode bien connu sous le titre de *l'Epreuve villageoise*, qui est resté, et dont Grétry, dans son *Essai sur la musique*, se plaît à faire saillir les beautés scientifiques, à propos du morceau d'ensemble : *Il a déchiré mon billet!* en style fugué. »

Ce paragraphe, qu'on nous pardonnera de nous emprunter à nous-même dans la *Gazette musicale*, peut servir de préface à la reprise de *l'Epreuve villageoise*. Depuis la remise au théâtre de l'Opéra-Comique de *Richard Cœur-de-Lion* que nous avons conseillée à l'administration de ce théâtre, et dont la *Gazette musicale* avait fait un si heureux essai dans ses concerts, toutes les reprises signalées par nous, et qu'il est inutile d'énumérer ici, ont obtenu les plus brillants succès.

Nous disions encore qu'il était dans la destinée des ouvrages dramatiques de Desforges et de Grétry d'être arrangés, dérangés et réarrangés. On a cru devoir de même orner, embellir, enrichir *l'Epreuve villageoise*; mais un grand maître, M. Auber, l'a fait avec mesure, convenance exquise, et sans pensée de collaboration rétrospective avec les deux auteurs morts, qui, par leur allure franche, vive et vraie, peuvent être mis encore au nombre des agréables et bons vivants. Ce qu'il y a surtout de charmant dans cette musique rétrospective, ce sont les *mélodies-proverbes* dont elle abonde, ces chants qu'on a retenus de père en fils, et qui se gravaient tout d'abord dans la mémoire de chacun.

Entre autres mélodies-proverbes dont nous venons de parler, on peut citer dans *l'Epreuve villageoise* les charmants couplets chantés par Denise :

Mon Dieu, mon Dieu, comme à c'te fête
Monsieur d'la France était honnête!

l'air *Adieu Marton, adieu Lisette*, et l'entr'acte, charmant caprice pour les premiers violons, qui, à l'orchestre, sépare l'opéra en deux parties, et lui donne deux actes; coupe excellente d'ouvrages pour faire jouir le public d'un spectacle varié.

Ce libretto, qui est écrit en vers faciles, est un de ces jolis tableaux champêtres qui ont servi de modèle à *Blaise et Babet*, au *Nouveau seigneur de village*, et à plusieurs autres bergeries qui viennent toujours à point et sont écoutées avec plaisir même, des spectateurs blasés de nos théâtres, par l'extrême civilisation qui court.

L'intrigue et l'action de *l'Epreuve villageoise* n'ont pas une haute portée sociale : c'est tout simplement un manifeste contre les laquais insolents et séducteurs des paysannes riches et jolies. La censure dramatique a peu de chose à faire en pareil cas, quoique cependant elle vit dans le temps une dangereuse tendance dans le petit opéra *Picaros et Diego*, de Dupaty, qu'il avait d'abord intitulé : *l'Antichambre* ou *les Valets entre eux*, ce qui fit transporter l'auteur sur un ponton dans le port de Rochefort, accusé et condamné sans autre forme de procès d'avoir voulu faire rire aux dépens des valets de cour. On peut donc se moquer en toute sûreté des prétentions de M. de la France, procédant à ses charmantes roueries en naïve et fraîche musique, sur un dialogue naïf et vrai.

La pièce est bien chantée et surtout bien jouée; et ce n'est pas minime éloge que de reconnaître et de constater que des acteurs d'opéras comiques disent bien, avec chaleur et naturel, un dialogue en vers et patoisé. Mlle Révilly, dans le nouvel emploi qu'elle aborde franchement, se montre mère, fermière, Ariane abandonnée, avec franchise et gaîté. On en veut autant à M. de la France de cet abandon que pour son ton impertinent. Mlle Lefebvre est une charmante, aimante et séduisante coquette dans le personnage de Denise. M. de la France n'est pas suffisamment, léger, brillant et fat comme un laquais de bonne maison sous les traits et les allures de Bussine; on peut

dire même que sa voix, toujours flatteuse, timbrée et sonore, est trop honnête fille aussi dans ses allures. On peut mettre de la fatuité, de l'audace, de l'ironie et de la séduction dans l'émission de la voix musicale. La voix a ses gestes : elle est plus tendre, plus passionnée, ou plus moqueuse, plus impressionnante, plus suppliante ou plus puissante enfin que la voix parlée.

M. Charles Ponchard s'est montré excellent comédien dans le rôle d'André ; ce bon André si amoureux, si jaloux, si naïf ; amusant, intéressant parce qu'il est vrai, et qu'il *souffre et chante son amour*, comme le Dermont de *Maison à vendre*. Ponchard est tout cela avec beaucoup d'âme, de chaleur et de naturel.

Et maintenant, pourquoi ne dirions-nous pas que près des quatre rôles si bien remplis dans cette charmante petite pièce, une individualité artistique s'est dessinée en la personne d'une petite demoiselle jouant les accessoires, comme on dit en termes de coulisses ou du métier. C'est cependant un fait constaté par les rires et les applaudissements du public. Comme dans *les Noces de Jeannette*, une jeune choriste remplit avec beaucoup de vérité un personnage de jeune paysan balourd et narquois, Mlle Chapuis joue avec esprit et malice un rôle de jockey dans *l'Epreuve villageoise*, qui, peut-être, lui servira de première épreuve pour entrer dans le temple de la célébrité.

HENRI BLANCHARD.

THÉATRE IMPÉRIAL ITALIEN.

Clôture. — Représentation extraordinaire.

Une saison entreprise avec courage, conduite avec vigueur par un directeur étranger qui avait tout à faire, même son éducation française, vient de se terminer avec plus d'éclat et de bonheur qu'il n'était permis de l'espérer dans les premiers temps. Depuis le 16 novembre, jour de la réouverture, le répertoire a roulé sur 13 opéras : *Otello*, *Semiramide*, *Il Barbiere*, *Norma*, *la Sonnambula*, *I Puritani*, *l'Elisir d'amore*, *Lucia di Lammermoor*, *Linda de Chamounix*, *Luisa Miller*, *Il Proscritto*, *Il Bravo*, *Don Giovanni* et le prologue d'*Attila*. Dans ce nombre, ce ne sont pas les plus jeunes partitions qui ont produit le plus d'effet. Tout au contraire, la palme du succès et des recettes est restée à l'*Otello*, au *Barbiere*, à *Semiramide*, à *Norma*, à *Lucia*. Le chef-d'œuvre de Mozart a seul failli à la règle, mais par des circonstances indépendantes des calculs de la direction ; ce n'est pas elle qui avait choisi le chanteur appelé à nous rendre le terrible don Juan.

Deux cantatrices de premier ordre ont occupé la scène : Mlle Sophie Cruvelli et Mme de la Grange. La première, si jeune et si belle, si puissante de voix et de verve, a eu ses moments de fatigue et d'éclipse ; elle s'est quelquefois retirée sous sa tente, et alors la direction a compris que, s'*il n'est pas bon que l'homme soit seul*, il est mauvais aussi que la femme le soit, surtout quand elle chante et qu'un théâtre a besoin de compter sur elle. Mme de la Grange est venue, et de ce moment, l'étoile du théâtre a scintillé de nouveaux feux. On sait de quelle surprise admirative tout le public fut soudainement frappé. La vocalisation extraordinaire de Mme de la Grange exerça la plus heureuse influence. Sophie Cruvelli se piqua d'honneur et releva le gant. C'est peut-être au noble désir de ne pas laisser les derniers triomphes à sa rivale, qu'il faut attribuer l'apparition de Sophie Cruvelli dans le prologue d'*Attila*, apparition foudroyante, adieu météorique ! Ah ! quelle magnifique héroïne, quelle sublime guerrière que Sophie Cruvelli ! quelle formidable Jeanne d'Arc, et qui ne se laisserait pas brûler, celle-là ! Nous avions déjà vu dans *Nabuco* de quel air elle portait les armes. Dans *Attila* c'est bien mieux encore. Nous demandons *Attila* tout entier, pour que Sophie Cruvelli achève de nous chanter ce rôle d'Odabella, qu'elle nous a lancé en partant comme une flèche incendiaire. Nous la regardons comme obligée de revenir l'année prochaine, rien que pour s'acquitter envers nous.

Bettini, Calzolari et Belletti ont d'abord été les seuls champions mâles de la muse italienne. Napoleone Rossi est venu se joindre à eux, mais un peu tard. A côté de ces chanteurs distingués, il y a eu de belles voix qui promettent des artistes. En général, l'ensemble des représentations a toujours offert un niveau supérieur à celui des saisons précédentes, et les soins de la direction se sont étendus à la mise en scène. Jamais on n'avait vu autant de costumes neufs, de décorations fraîches. Ce n'est que l'accessoire, il est vrai ; mais l'accessoire soutient le principal, et en fin de compte, l'équilibre s'établit. Puisse M. Corti, dans la saison prochaine, trouver la juste récompense des sacrifices et des peines qu'il s'est imposés dans celle-ci ; car si l'on s'imaginait qu'il n'a eu que de l'argent à gagner, on se tromperait étrangement, et on ne lui rendrait pas justice. Il a semé, beaucoup semé ; il se retire avec l'espérance que plus tard il récoltera.

La saison était déjà close, lorsque, mardi dernier, le théâtre s'est rouvert pour une représentation extraordinaire, au bénéfice de Mme Martinez, surnommée *la Malibran noire*. Vous la connaissez déjà, vous l'avez entendue, sans doute, cette négresse qui chante, en s'accompagnant de la guitare, une quantité de chansonnettes espagnoles, et, comme nous, vous pensez peut-être que ce qu'il y a de plus saillant dans son chant noir, ce sont ses belles dents blanches. Il y avait un peu de tout dans le spectacle composé à son profit, en son honneur et gloire : *Quitte ou double*, proverbe de Mlle Augustine Brohan, joué par elle et ses camarades de la Comédie-Française ; ouverture de *la Gazza ladra*, exécutée par l'orchestre ; air hongrois, chanté par Mme de la Grange ; variations sur l'air de la *Molinara*, chantées par Mme Laborde ; duo chanté par cette dernière avec M. Brignoli, jeune ténor dont nous avons vu les débuts ; airs chantés par Mlle Ernesta Grisi et M. Guglielmi ; morceaux de piano joués par Mlle Huet et le jeune Tito Mattei ; *Jaleo de Xérès* et *Zapateado*, dansés par Mme Guy-Stéphan et M. Massot. Enfin, il y a eu de la part de celle que l'affiche baptisait, malgré elle peut-être, du nom si pesant et si dangereux de *Malibran*, le trait le plus adroit et le plus spirituel qui se puisse imaginer. La *Malibran noire* n'a pas chanté du tout. En revanche, elle a dansé, dansé avec Mme Guy-Stéphan, dansé comme on ne danse guère, et même comme on ne danse pas. Mais, comme on avait eu, du moins, le bon esprit de ne pas annoncer sur l'affiche une *Taglioni noire*, le public a beaucoup applaudi, beaucoup ri de voir cette substitution improvisée de la danse en chant, et en définitive, comme il avait beaucoup payé, la bénéficiaire aura pris la chose aussi bien qu'il la prenait lui-même, et lui aura beaucoup pardonné.

P. S.

AUDITIONS MUSICALES.

INSTITUTION IMPÉRIALE DES JEUNES AVEUGLES.

Inauguration du buste de Louis Braille, aveugle-né, ancien professeur de l'institution, inventeur du procédé d'écriture en points saillants, exécuté par M. Jouffroy.

CONCERT.

Ce concert, exécuté par les pensionnaires de l'institution, a été précédé par un compte-rendu de l'origine et de l'accomplissement de la souscription par les élèves de la maison, à l'effet de faire faire un buste à leur ancien condisciple et professeur, qui fut un homme remarquable sous le rapport intellectuel en même temps qu'un philanthrope, un homme de bien ; compte-rendu semé de réflexions morales et d'aperçus fins, bien écrit et non moins bien dit par M. Dufau, directeur de ce bel établissement.

M. Guadet, qui fait aussi partie de la maison, a lu une notice biographique sur Louis Braille par M. Coltat, ami du défunt, aveugle et professeur comme lui dans l'institution. Ce travail consciencieux et bien écrit a été écouté avec intérêt par le public nombreux venu pour as-

sister à cette solennité, à cette fête de philanthropie, de reconnaissance et d'amitié.

La musique, l'une des principales branches de l'enseignement donné dans la maison, et celle que les élèves préfèrent à toutes les autres, devait tout naturellement faire partie de cette fête de famille. Une cantate, paroles de M. Dufau et musique de M. Lebel, professeur dans la maison, a été exécuté en l'honneur de Louis Braille. M. Lebel est un jeune compositeur d'avenir. Si sa mélodie est un peu vague et sa forme en général peu accusée, et pas suffisamment arrêtée, il y a de l'élan, de l'inspiration dans son *faire*, une inspiration grave et mélancolique, surtout dans la dernière strophe de cette cantate dialoguée entre des choryphées et le chœur, qui dit de l'homme de bien qu'il regrette :

Quand la mort à pas lents s'avançait vers sa couche,
C'est en songeant à nous qu'il la voyait venir ;
Dieu fut le dernier mot proféré par sa bouche,
Nous eûmes son dernier soupir.

Mlle Broquet, jeune et jolie aveugle, ex-élève de la maison, et qui, depuis qu'elle en est sortie, a pris des leçons de chant de Mme Damoreau, a dit d'une voix douce, pure et bien exercée, ces paroles qui peignent bien la reconnaissance des condisciples de Braille pour leur ami et cher professeur ;

Si j'ai la noble jouissance
De lire d'un doigt exercé
Ce que mes frères ont pensé,
C'est à la magique puissance
De cet art ingénieux,
Qu'élabora sa patience,
Que je dois le don précieux.

A ces vers du cœur plus que de l'esprit, à cette musique de l'âme plus que du savoir, se sont joints l'énergique et sombre ouverture de la *Stratonice* de Méhul, énergiquement exécutée ; un motet, composé par M. Roussel, maître de chapelle et chef d'orchestre, chanté par Mlle Anna Paté, professeur non voyante ; et enfin une marche commémorative, composée par M. Gauthier, qui a terminé ce concert, dans lequel nous avons oublié de mentionner M. Amic, professeur, non voyant aussi, et qui a fort bien chanté une strophe de la cantate de M. Dufau et du jeune compositeur Lebel.

Grande soirée vocale et instrumentale.

M. GRARD.

Ex-premier *basso cantante* du théâtre de l'Opéra-Comique, M. Grard a donné dans la salle du palais Bonne-Nouvelle un concert fort intéressant par les virtuoses qui concouraient à cette solennité musicale.

Dire que l'interprète de François Schubert, qui, cette fois, s'est fait nommer Ferdinand Wartel sur l'affiche de ce concert au lieu de François Wartel, a été fort applaudi malgré cette substitution de nom, cela ne surprendra personne ; dire que M. Emile Norblin a fort bien dit une fantaisie sur le violoncelle ; que Mlle Joséphine Martin a délicieusement joué sur le piano sa délicieuse tarentelle ; et qu'enfin Mme de la Grange a chanté le duo du *Barbiere di Siviglia* avec Tamburini, qui a été *bissé*, ainsi que les variations de Rode, exécutées par la célèbre cantatrice sur des cordes de la voix humaine inconnues jusqu'à ce jour, c'est jeter sur le papier des lieux communs, et s'exposer à se faire aussi jeter à la face par ceux mêmes qui n'y étaient pas : Connu !

HENRI BLANCHARD.

NOUVEAU PIANO DE M. SAX PÈRE.

Dans une réunion d'artistes qui vient d'avoir lieu, M. Sax, le père du célèbre facteur qui a ouvert une voie nouvelle à la fabrication des instruments de cuivre, a mis à même les hommes compétents d'apprécier un piano de son invention, construit sur des bases toutes nouvelles, bases si simples, si faciles à poser, qu'on s'étonne que personne n'y ait songé avant lui. Mais il en est de cela comme de la découverte de l'imprimerie, et comme de l'œuf de Christophe Colomb, dont nul des compagnons de l'illustre navigateur ne s'était avisé d'écraser le petit bout pour le faire tenir sur une table.

Comparez le son du violon et celui de la guitare : autant le premier a de force et d'éclat, autant le second a de faiblesse et de gracilité. Cela tient-il à la dimension? Assurément non, car le violon a même un fort grand désavantage quant à la taille ; cela dépend uniquement de la disposition des cordes. Regardez le violon : de la touche où les chevilles les retiennent prisonnières, elles s'élèvent par une pente douce jusqu'au chevalet qui les supporte, pour s'abaisser de l'autre côté de l'instrument. Voyez la guitare, au contraire : ses cordes suivent une direction absolument parallèle au plan de la table. De cette différence qui pourrait sembler petite et de peu d'importance, résulte la beauté des sons du violon, la maigreur des sons de la guitare. Disposition anguleuse des cordes, éclat et vigueur ; disposition horizontale, faiblesse et impuissance. Ce premier fait étant posé, instruisons à son tour la cause du piano.

Soulevons l'enveloppe de palissandre ou d'oranger qui nous dérobe ses larges flancs ; que voyons-nous? Un nombre infini de cordes disposées parallèlement comme dans la guitare, et faisant supporter un poids de cinq mille kilogrammes à une frêle planche de sapin, que l'on s'est vu obligé d'étayer d'un double, d'un triple barrage de chêne ou de fer. Or, ces contreforts appliqués à la table d'harmonie, c'est la vibration enlevée, c'est la sourdine sur le violon, c'est le rhume sur le gosier du chanteur. Oui ; mais divers remèdes peuvent être employés pour parer à ces inconvénients du piano : adopter pour cet instrument le système d'angles usité pour les cordes du violon, par exemple. Fort bien ; mais alors l'action du tirage des cordes deviendra énorme. Ce n'est plus à cinq mille, mais à vingt mille kilogrammes peut-être que nous aurons affaire ; un pont de fer n'y résisterait pas. Heureusement, M. Sax père a eu une ressource toute prête. Tout d'abord il s'est dit que le principe des angles à l'aide du chevalet, pour la direction de la corde, était de toute utilité ; puis, par un calcul bien simple, il s'est soustrait à ces exigences des tables d'harmonie qui ont causé, hélas ! le décès de tant de pianos. La corde *A* pèsera sur le chevalet, comme un poids de dix kilogrammes ; mais la corde *B*, sa sœur complaisante, passant en dessous, soulèvera le chevalet du même nombre de kilogrammes ; puis, après avoir tracé un angle en sens contraire, les deux cordes s'étendront parallèlement jusqu'au point où le marteau viendra à les frapper ; il en sera de même pour la vaste échelle de l'instrument tout entière, de telle sorte que la table d'harmonie délivrée, comme un enfant vigoureux, de ses barrages, de ses entraves, de ses lisières, vibrera en toute liberté. Le chevalet, lui, supportera tout le fardeau, fardeau bien léger, nul plutôt par la neutralisation des forces. Alors les tables d'harmonie, libres et indépendantes, pourront impunément vieillir, et s'amélioreront, même en vieillissant, comme ces merveilleuses tables d'Amati et de Stradivarius, qui résonnent plus brillantes et plus pures après deux cents ans.

Persuadé de la parfaite exactitude du principe que je viens d'expliquer rapidement pour ne pas fatiguer les lecteurs, M. Sax père fit construire un premier piano d'après sa théorie, piano imparfait sans doute, quant au mécanisme ; mais, avec juste raison, M. Sax pensait qu'on laisserait de côté des imperfections de détail pour ne s'attacher qu'au principe en lui-même.

En Belgique cette découverte fit grande sensation ; elle fut approuvée, appréciée à toute sa valeur par les hommes les plus expérimentés, les moins propres à se laisser influencer par l'attrait d'un principe nouveau, lorsqu'ils sont en doute sur ses conséquences. M. Fétis, le profond théoricien, dans un rapport adressé, le 8 mai 1851, à l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Bruxelles, apprécie savamment les avantages que la fabrication du piano recevra de la découverte de M. Sax père. M. Fétis rend compte de l'impression que produisit le nouvel instrument lorsqu'on l'entendit pour la première fois : « M. Sax prit, dit-il, le parti d'appliquer son système à un ancien petit

piano droit de Lichtenthal, instrument d'une sonorité sourde et courte, dont la mécanique, complétement usée, n'est composée que de marteaux trop petits qui ballottent et n'ont aucune rectitude ni aucune fermeté d'action, et, enfin, d'un clavier dont les touches sont en perpétuelle oscillation et ne font entendre que des claquements. C'est avec ce bel instrument que l'artiste voulut réaliser ses grandes vues. Ayant fait disparaître la table, il la remplaça par une autre qui n'a que la moitié d'épaisseur de celles dont on fait généralement usage, et n'y adapta aucun barrage. Puis il établit son chevalet suivant les principes que j'ai expliqués précédemment, tendit ses cordes, rajusta tant bien que mal le vieux mécanisme de Lichtenthal, et enfin, un des fils intelligents de cet homme de génie se mit à jouer de ce piano fait à si peu de frais. A l'instant même les passants s'arrêtèrent dans la rue et cherchèrent à deviner où pouvait être le grand orchestre qu'on entendait. Ce fut une rumeur. Plusieurs artistes se hâtèrent d'aller faire eux-mêmes l'expérience du nouvel instrument, et furent frappés d'admiration. Ce qui surtout les étonnait, c'était la longue portée des sons vigoureux et purs, et la puissance des basses dans un petit piano droit de la plus minime dimension. Ces résultats avaient été obtenus du premier coup sans tâtonnements, et avec la certitude que donne un principe à toute haute intelligence. »

M. Sax père, un peu insouciant comme le sont souvent les grands inventeurs, laissait le temps s'écouler sans tirer grand parti de sa découverte, lorsqu'une circonstance douloureuse l'amena à Paris. Dans l'espace de quelques semaines, M. Sax perdit deux filles et un fils ; c'est alors que M. Adolphe Sax engagea vivement son père à quitter une ville où il laissait de si tristes souvenirs, et à venir s'établir à Paris. M. Adolphe Sax comprit également que les progrès de l'art, aussi bien que la réputation de son père, étaient intéressés à ce que le nouveau principe qui doit présider à la fabrication du piano fût exposé dans tout son jour devant des artistes compétents. Tel a été le but de la petite réunion dont j'ai parlé, à laquelle assistaient un membre de l'Institut, M. Ad. Adam ; des pianistes distingués, MM. Fumagalli, Brisson, Dollingen (je dirais que les talents divers de ces artistes m'ont charmé, si cet article ne devait être exclusivement consacré à la découverte de M. Sax père), et où toutes les expériences possibles ont été faites avec autant d'exactitude minutieuse que d'impartialité.

MM. Adam, Fumagalli, etc., ont exécuté d'abord sur le piano Sax, — piano droit de petites dimensions et à cordes perpendiculaires, — un morceau qu'ils ont répété ensuite sur un piano droit et à cordes *obliques* (plus longues par conséquent), le plus parfait qu'on ait pu choisir selon le système en usage, Je ne crois pas me tromper en affirmant que la supériorité du piano Sax a été universellement reconnue, que la puissance de sonorité de l'instrument construit d'après son système, a paru triple au moins de celle du piano contre lequel il rivalisait.

L'on a essayé ensuite le nouveau piano contre un piano à *queue* grand modèle qui réunissait toutes les perfections désirables. Ici, il y avait à peu près égalité de sons quant à l'intensité, mais non quant à la pureté. L'épreuve d'une même note, frappée sur l'un et sur l'autre instrument, donnait une résonnance à peu près semblable. Dans le piano construit selon l'ancien système, elle semblait également puissante, mais moins pure et moins homogène.

Quant à moi, je ne me suis pas contenté de ces seules épreuves. On m'avait fait une objection : « L'intensité de son nuira à la clarté et profitera à la confusion. » J'ai voulu immédiatement me rendre compte de l'observation ; j'ai interrogé avec soin le nouveau piano ; je me suis attaché, dans les parties graves de l'instrument, à exécuter des harmonies serrées et quelque peu âpres *intentionnellement* pour me convaincre de la parfaite indépendance des diverses résonnances, et j'ai acquis la conviction que si le piano Sax est remarquable par la puissance de sa sonorité, il l'est peut-être encore plus par son incorruptible précision. J'ai essayé des suites harmoniques telles que celles-ci par exemple : *ut* (l'*ut* grave du violoncelle), *mi* bémol, *sol* bémol, *la* ; *si*, *ré*, *fa*, *la* bémol ; *si* bémol, *ré* bémol, *mi*, *sol*, et des musiciens doués d'une oreille fine reconnaissaient aisément chacune de ces notes individuellement, tandis que sur d'autres pianos ils ne percevaient que le sentiment vague et troublé de la septième diminuée. Le piano Sax peut donc sembler créé non-seulement pour lutter contre l'orchestre par sa puissance, mais encore pour éclaircir et *purifier*, si je puis me servir de ce mot, l'exécution des œuvres si savamment tissues des compositeurs du dernier siècle, œuvres sur lesquelles le piano moderne, en dépit de ses perfectionnements immenses, jetait toujours un léger voile de confusion.

Tels sont les fruits de l'invention de M. Sax. Et lorsqu'on réfléchit que ces beaux résultats ont été obtenus dans les conditions les plus défectueuses, sur un instrument de la plus petite dimension, on ne peut s'empêcher de rendre justice à la fécondité du principe qui a guidé l'habile facteur, et à prédire à sa précieuse découverte le plus brillant avenir, la plus légitime renommée.

LÉON KREUTZER.

EL VOTO DE ESPAÑA (1).

CANTATE DE M. D. F.-F. VALLDEMOSA,

Maître de chant et directeur des concerts de S. M. la reine d'Espagne.

Grâce aux efforts intelligents de plusieurs artistes d'un véritable talent, l'école espagnole musicale mérite de plus en plus de fixer l'attention de l'Europe ; et le Conservatoire royal de Madrid est devenu, dans ces derniers temps, une véritable pépinière où se recrutent de bons compositeurs, d'excellents chanteurs et des instrumentistes dignes d'interpréter les uns et d'accompagner les autres.

La sollicitude éclairée de S. M. la reine d'Espagne, le goût exquis de cette souveraine pour un art qu'elle cultive avec une supériorité marquée, ont déjà porté d'heureux fruits. Un magnifique théâtre a été récemment concédé par un décret royal au Conservatoire de Madrid ; et, le jour de son inauguration, une cantate de M. D. F. F. de Valldemosa y a été exécutée avec un très-grand succès devant la royale protectrice de l'art musical espagnol contemporain.

Cette cantate, qui avait été composée à l'occasion de l'anniversaire de la naissance de S. A. R. la princesse des Asturies, est écrite pour quatre voix seules, et un chœur également à quatre parties, avec accompagnement de piano. Du moins, c'est ainsi qu'elle a été publiée à Madrid par l'éditeur Jose Catalina.

Après un élégant prélude, la cantate nouvelle offre l'heureuse disposition d'un quatuor vocal dans lequel chacune des parties reproduit à tour de rôle le motif d'un andantino très-gracieux. Le compositeur, ayant écrit la mélodie dans le médium des voix, obtient, lors de la réunion de toutes les parties, un effet sonore et grandiose qui s'embellit de toutes les élégantes guipures du contre-point le plus mouvementé. Bientôt, un chœur à quatre voix se joint au quatuor solo, et termine cette brillante introduction d'une façon très-heureuse. Un récitatif, modulé avec naturel, précède une jolie *romance* de ténor. Puis, une *prière*, dans laquelle le chœur prend l'initiative, et auquel le quatuor solo répond en échos intéressants, se fait entendre. Ce morceau, écrit dans le ton sévère de *fa* majeur, se termine par un *decrescendo* d'une expression très-poétique.

La cantate est terminée par un *hymne* dont le style rappelle, sous certains rapports de forme vocale, celui de Donizetti. Les voix de soprano et de contralto proposent le motif en le chantant à l'unisson ; et celles de ténor et de baryton le continuent de la même manière, mais en donnant à la mélodie tout le charme expressif de la tonalité mineure. Voulant, sans pourtant jouer sur les mots, exprimer par l'unisson grandiose l'unanimité des vœux que l'Espagne forme pour le bonheur de la fille aînée de sa reine bien-aimée, le compositeur termine ce morceau chaleureux par l'explosion la plus grandiose, en faisant reprendre le premier motif de son hymne par toutes les voix solistes et chorales,

(1) Volume in-folio en 57 pages, publié à Madrid, chez Jose Catalina.

accompagnées, cette fois, d'arabesques instrumentales qui s'enroulent autour de la mélodie en lui donnant une expression toute chevaleresque. Une brillante *coda*, dans laquelle le compositeur a déployé toutes les ressources de la science musicale, termine avec éclat cette cantate, qui obtiendra les honneurs de la popularité dans la patrie du maître qui l'a écrite.

Il est fort difficile de donner une idée exacte d'une composition importante que la majeure partie des lecteurs ne peut parcourir en en lisant l'analyse, même la plus détaillée ; mais la cantate de M. de Valldemosa est écrite sur un texte espagnol, ayant en regard une excellente traduction italienne, et cette circonstance lui vaudra, nous n'en saurions douter, l'honneur d'être chantée partout où le goût de la bonne musique est cultivé.

Professeur de chant de l'école de Bordogni, contrepointiste savant sans pédanterie, traducteur élégant d'un *Manuel d'harmonie* dont celui qui écrit cet article est l'auteur, M. de Valldemosa, non content de répandre à Madrid les doctrines du Conservatoire de Paris, vient de s'y poser en compositeur très-distingué. Disons en terminant, et pour être juste envers tout le monde, que les paroles espagnoles de M. Pedro de Madrazo, si bien traduites par la plume italienne de M. Temistocle Solera, n'ont pas été étrangères au véritable succès que M. de Valldemosa a obtenu; et félicitons le poëte et le musicien d'avoir su faire d'une œuvre de circonstance un morceau complet, et qui n'aura rien perdu de sa véritable valeur lorsque le motif qui l'a fait naître ne sera plus qu'un souvenir cher à tous les bons Espagnols.

A. ELWART.

CORRESPONDANCE.

Saint-Pétersbourg, 28 avrii (10 mai) 1853.

Un autre correspondant vous ayant déjà signalé les principaux événements des derniers mois, j'ai pu attendre la fin entière de la saison musicale dont aujourd'hui je vais tâcher de compléter le compte-rendu.

L'Opéra-Italien nous a donné vers la fin de la saison trois premières représentations : celles de *Rigoletto*, de Verdi ; de *la Prova d'un opera seria* de Gnecco, et du *Prophète*. Ronconi, dans le rôle de Rigoletto, a prouvé une fois de plus qu'il est le plus grand acteur parmi les chanteurs italiens. Mario chantait le rôle du duc, et la Marray, celui de Gilda. L'ensemble était donc parfait; malgré cela, *Rigoletto* n'a pu obtenir qu'un succès très-faible.

La *Prova d'un opera seria* est une vieille bouffonnerie en un acte qui, grâce à la verve comique de Lablache, de Ronconi et de Mme Viardot, a parfaitement réussi.

Vous avez déjà eu des nouvelles des premières représentations du *Prophète;* je puis donc me contenter d'y ajouter quelques observations qui les rendront plus précises. D'abord, ce n'est pas la première scène des trois anabaptistes qui a été supprimée, mais seulement leur seconde apparition après le départ d'Oberthal. Sur notre scène, les trois hommes noirs ne sont pas des anabaptistes, mais des échevins de Flandres, braves patriotes et, comme tels, un tant soit peu astucieux. Le prince Henri de Nassau, l'espoir de la Flandre, est mort sur le champ de bataille, ce qui n'empêche pas les trois échevins de promettre au peuple découragé la prochaine réapparition du héros. C'est là le sujet du fameux *Prêche*, que le ténor Stecchi-Bottardi, dans son insouciance des lois de la mesure, a su parfaitement embrouiller. Vous avez sans doute déjà deviné que le cabaretier Jean ressemble, non plus au roi David, mais au prince Henri, et que c'est sous le nom de celui-ci que les échevins le font paraître ? Vous ne vous êtes pas trompé. Convenez donc que le nouvel arrangement du libretto est très-heureux ; car la nouvelle base une fois admise, elle amène absolument les mêmes conséquences que celle du *Prophète*. Il n'y a que le principe religieux et fanatique qui ait entièrement disparu.

Mario a été très-beau dans le rôle de Jean. Il a bien dit la belle phrase : *Le jour baisse, et ma mère*, ce qu'on ne saurait affirmer du récit du rêve et du grand quatuor, lequel, en outre, avait dû subir des coupures impitoyables. L'hymne de triomphe aussi, qui termine le troisième acte, a été raccourci des deux tiers. En revanche, Mario a chanté la prière en *ut* mineur, qui ne se trouve pas dans la grande partition gravée et qu'on nous a donnée avec une instrumentation de M. Louis Maurer. Dans la scène du sacre, Mario, porté par la grandeur de la situation et inspiré par l'admirable musique de Meyerbeer, a été parfait. Il y avait là encore, dans le chœur général dont la rentrée de Jean est précédée, un changement dans l'instrumentation, changement essentiel et très-hardi, qui m'a paru peu en accord avec l'intention de Meyerbeer. Quant aux couplets bachiques du dernier acte, je suis absolument de l'opinion que mon confrère vous a déjà communiquée : Mario les a dits avec une verve entraînante tout à fait admirable ; je dirai même que notre grand chanteur avait mis le point culminant du rôle dans ces couplets.

Mme Viardot a été sublime, émouvante, grande comme tragédienne autant que comme cantatrice. C'est à elle surtout que les honneurs du succès du nouveau chef-d'œuvre de Meyerbeer reviennent de droit. Sa Fidès est une création si exceptionnelle, si entièrement individuelle, qu'il paraît difficile qu'après elle une autre artiste puisse réussir dans ce rôle.

Mlle Marray, dans le rôle de Berthe, a su réussir à côté de Mme Viardot, c'est-à dire qu'elle a été parfaite. Elle a chanté le grand air du premier acte, et bien que cet air ne se trouve pas dans la partition gravée, nous l'avons entendu avec l'instrumentation de Meyerbeer. Oberthal, transformé en général espagnol, a été représenté convenablement par Debassini. L'orchestre et les chœurs ont fait de leur mieux ; tout le monde était animé d'un beau zèle. La mise en scène, aussi bien que les ballets, les costumes, etc., étaient riches et splendides : aussi le succès du *Prophète* a-t-il été des plus éclatants. Il est à regretter que ce soit à la fin de la saison seulement que *le Prophète* ait pu paraître sur notre scène, ce qui n'en a permis que cinq représentations, tandis que les représentations de toute une saison auraient à peine suffi pour initier le public aux beautés de cet ouvrage sévère et grandiose. Puis, qui sait si la saison prochaine *le Prophète* ne rencontrera pas de nouveaux obstacles? Jusqu'à présent, Mme Viardot n'est pas réengagée ; Mario non plus n'a pas encore signé son nouveau contrat ; il est donc à craindre que la véritable Fidès et l'excellent Jean que nous avions en Mario nous manquent l'hiver prochain.

Beaucoup d'autres engagements sont déjà conclus. Les dames Marray, Medori, de Méric, ainsi que MM. Tamberlick, Ronconi, Lablache et Debassini nous reviendront l'hiver prochain. Le ténor Stigelli, et une basse profonde dont j'ignore encore le nom, sont également engagés. On compte sur Mario, et on nous fait espérer la Grisi..... mais Mme Viardot, comment la remplacera-t-on?

Pour compléter autant que possible mon compte-rendu, j'essaierai de vous donner un aperçu statistique de la dernière saison de l'Opéra. Dans l'espace de cinq mois, soixante-six représentations abonnées et une vingtaine de bénéfices et d'autres représentations non abonnées ont eu lieu. Ces représentations étaient défrayées par dix-sept ouvrages, dont un, le *Don Giovanni*, de Mozart; quatre, *Otello*, *Cenerentola*, *Barbiere* et *Guillaume Tell*, de Rossini; trois, *Norma*, *Sonnambula* et *I Puritani*, de Bellini; quatre, *Don Pasquale*, *Elisire*, *Lucrezia Borgia* et *Maria di Rohan*, de Donizetti; deux, *Ernani* et *Rigoletto*, de Verdi; des fragments des *Due Foscari* et d'*Attila* ont été donnés en guise d'intermèdes; deux, *les Huguenots* et *le Prophète* (*le Siége de Gand*), de Meyerbeer, et un, *la Prova*, de Gnecco. Quant à l'activité des artistes, voici le nombre des rôles dans lesquels chacun d'eux a paru : Mme Viardot, *six;* Mlle Marray, *neuf;* Mme Medori, *six;* Mlle de Méric, *cinq;* Mlle Spezia, *trois*, MM. Mario, *sept;* Tamberlick, *sept*; Debassini, *six;* Ronconi, *neuf*, et Lablache, *six*.

L'opéra russe, qui maintenant va rentrer en activité, annonce pour la semaine prochaine trois nouveaux ouvrages d'Antonio Rubinstein. *Les Chasseurs sibériens*, opéra fantastique; *Thomas le sournois*, opéra comique, et *la Vengeance*, opéra sérieux, n'ont qu'un seul acte chacun, et seront donnés le même soir.

Avant de parler des concerts, j'en ai mentalement récapitulé le nombre; mais mon premier effort de mémoire m'ayant déjà fourni le chiffre de *quatre-vingt-deux*, je m'arrête effrayé. Vous aussi, Monsieur, vous frémissez, craignant que je ne vous parle de tant de concerts; mais rassurez-vous, je n'en aurai jamais ni la force ni le courage. Du reste, je puis facilement vous donner une idée générale de ce déluge de morceaux, de traits et de trilles, qui pendant cinq semaines nous a submergés, étouffés, éreintés. Un quart appartenait à la mendicité, deux autres quarts au charlatanisme ; l'art véritable n'en a eu que le dernier quart, et encore en lui reconnaissant cela je suis généreux. Le caractère prédominant de la saison qui (Dieu soit loué!) est terminée maintenant, était donc représenté par le charlatanisme. Vous ne sauriez croire aux indignités qui se sont passées ici pendant cette saison. A une certaine classe de virtuoses, tout moyen paraissait bon lorsqu'il s'agissait d'écarter un rival; les intrigues, les piéges, les fausses délations même, on a usé de tout. Le *Carnaval de Venise*, surtout, était à l'ordre du jour, et, en véritable carnaval, faisait paraître toutes sortes de travestissements. Un guitariste polonais donnait le *Carnaval en forme de dialogue entre une vieille femme et une jeune fille* ; un violoncelliste polonais en fit quelque chose de monstreux, sans nom..... M. de Kontski enfin l'annonçait tantôt comme *lui étant légué par Paganini*, tantôt comme *tel que Paganini le jouait à Paris*. Mais dans l'un comme dans l'autre cas, la prétendue composition de Paganini ne se composait que

des quatre mesures d'introduction de l'*andante spianato* d'Ernst, et d'un mélange de variations pour la plupart également d'Ernst.

Je ne saurais quitter le chapitre du charlatanisme sans vous communiquer un trait de mœurs caractéristique, une anecdote piquante qui m'est arrivée à moi-même, et dans laquelle le nom de votre estimable journal s'est trouvé aussi mêlé. Vous savez que, bien que je reconnaisse le talent du violoniste M. de Kontski, je suis pourtant très-loin d'approuver les tendances peu artistiques de ce virtuose. On dirait toutefois qu'aux yeux des amis de M. Konstki, mon adhésion ait un prix tout particulier, car après avoir tâché en vain de me gagner à leur parti, ils ont imaginé de publier dans un journal russe, la *Bibliothèque de lecture*, un article extrêmement élogieux sur leur héros, et de signer cet article de mon nom. Aux yeux du public, je devais ainsi passer pour un nouvel admirateur bien passionné que M. de Kontski venait de conquérir. Moi, ignorant la langue russe, j'aurais pu rester longtemps sans me douter de ce qui venait de se passer si *l'Abeille du Nord* n'était pas venue à mon aide. Cet organe de M. de Kontski publiait un article dans lequel, en comparant quelques phrases d'un article de moi que votre estimable journal venait de publier avec l'article de la *Bibliothèque*, on m'accusait de duplicité. Il est vrai que la charitable *Abeille* m'avait laissé une porte de salut.

« Nous aimons à croire, dit-elle, que dans l'article français, M. Damcke » avait exprimé, avec la même sincérité que dans le journal russe, la » profonde admiration que l'incomparable talent du plus grand de tous » les artistes lui a inspirée, et que c'est la rédaction parisienne qui, pour » punir M. de Kontski de ce qu'il avait refusé de confier à la maison Bran- » dus, à Paris, la publication de ses immortelles compositions, avait su » défigurer totalement ce que son correspondant lui avait écrit. » — Tout cela est fort joli, en vérité; mais vous pensez bien que je ne me suis pas servi de l'expédient qu'on venait m'offrir si obligeamment. J'ai mieux aimé m'adresser à la rédaction de la *Bibliothèque*, qui n'a pu me refuser la déclaration : que l'article publié dans son journal, bien que signé de mon nom, n'était pas de moi. Cette déclaration, constatée et reproduite par d'autres journaux, a suffi pour percer à jour une machination ténébreuse.

Mais parlons de choses plus réjouissantes, et surtout plus dignes! Tournons-nous du côté des nobles et véritables artistes, placés, par la nature de leur talent, dans la sphère élevée et pure de l'art, et qui n'ont pas besoin de chercher à se hausser sur les échasses fragiles du charlatanisme et de l'intrigue! Là, en première ligne, je rencontre M. Léonard. Cet admirable violoniste belge est un des rares artistes faits pour plaire aux connaisseurs aussi bien qu'à la foule. Ses tendances restent toujours nobles et artistiques; mais il ne les pousse pas jusqu'aux doctrines savantes et scolastiques. Ses compositions restent claires et intelligibles pour tous, ce qui, pourtant, ne les empêche pas de réserver des surprises intéressantes, piquantes même, aux artistes. Par la noblesse du son et la constante pureté du style, M. Léonard tient à Vieuxtemps, tandis que par l'élégance des traits et par la douceur et la grâce de la diction, il rappelle de Bériot. C'est donc au milieu de ces deux grands artistes que je voudrais placer M. Léonard; il est le violoniste le plus sympathique que depuis longtemps j'aie entendu. Aussi le succès de M. Léonard a-t-il été des plus brillants. Il a joué à la cour (honneur que très peu de violonistes ont obtenu), et le public de bon goût lui a témoigné, dans ses cinq concerts (dont une séance de quatuors), un enthousiasme sincère, chaleureux et allant toujours en augmentant. Ayant parlé tout à l'heure du *Carneval de Venise*, il faut que je dise encore que, sur la demande de ses admirateurs, M. Léonard aussi nous a fait entendre cette plaisanterie musicale. Tout en restant constamment dans les limites de l'art, M. Léonard a, dans *le Carnaval*, passé en revue les tours de force de l'école paganinienne; de plus, il a prouvé, non-seulement qu'il peut fort bien faire tout ce que font d'autres violonistes, mais encore qu'il peut faire des choses que d'autres ne font pas.

La belle Mme Léonard, cantatrice très-agréable, a aussi obtenu un fort beau succès, bien qu'à côté de Mme Viardot, sa position fût des plus difficiles. Mme Viardot a donné deux concerts que l'enthousiasme du public a transformés en fêtes, en ovations, en triomphes. Pour caractériser Mme Viardot, qui, probablement, est *l'artiste* la plus grande, la plus complète qui jamais soit sortie des phalanges des cantatrices, il faudrait un volume entier; je m'abstiens donc d'une analyse qui ne saurait être qu'insuffisante. J'aime mieux constater l'immense succès dont la grande artiste a été constamment accompagnée, à Saint-Pétersbourg aussi bien qu'à Moscou, où elle a fait deux visites. Elle vient de partir pour Londres. — M. et Mme Léonard sont allés à Moscou.

Trois artistes de Berlin, MM. Lœschhorn et les frères Stahlknecht, sont venus nous dire des trios pour piano, violon et violoncelle, et cela avec un ensemble admirable, surtout par la belle unité du timbre à laquelle ils sont parvenus, et grâce à laquelle l'alliance intime du piano et des instruments à cordes se trouve réalisée autant que possible. Bien que la musique sérieuse ne trouve ici qu'un public peu nombreux, les trois artistes de Berlin ont pu donner trois concerts qui leur ont valu de beaux et justes succès. — M. Leschetizki, le jeune et élégant pianiste dont j'ai déjà eu l'occasion de vous parler, a donné deux concerts couronnés du plus beau succès. C'est surtout dans l'exécution de ses propres compositions que M. Leschetizki fait admirer sa bravoure élégante et sa diction gracieuse et constamment de bon goût. Aussi ses compositions, petites et légères bluettes, mais attestant un charmant et gracieux talent, ont-elles obtenu une grande vogue; on les trouve sur presque tous les pianos. Un autre jeune pianiste, M. Sypakowski, a vivement intéressé les connaisseurs par l'élément énergique, profondément artistique, qui prédomine dans son jeu. Malgré sa timidité, ce jeune artiste a obtenu un succès extrêmement honorable.

Il faut que je cite encore les concerts de MM. Saccolet, flûte-solo du roi des Pays-Bas; Stigelli, ténor vigoureux que j'ai déjà cité plus haut; Mortier de Fontaine, et Thomas, harpiste de Londres, ainsi que de Mme Parish-Alvars, harpiste très-distinguée, car tous ils ont obtenu des succès plus ou moins chauds. — M. Balfe a donné deux concerts, dont le premier a été un succès et le second une chute. — La Société des concerts a donné ses trois séances annuelles, défrayées par les grandes œuvres de Beethoven, Haydn, Mendelssohn, etc.; la dernière séance était remarquable par l'exécution de la neuvième symphonie, avec chœurs, de Beethoven, œuvre que depuis dix-sept ans on n'avait pas eu l'occasion d'entendre. — M. Louis Maurer a donné la première de ses belles matinées symphoniques, qui sera suivie de trois autres encore. — M. Henselt, qui, depuis une quinzaine d'années, ne s'était pas fait entendre au public, est enfin sorti de sa retraite, et, dans un concert de bienfaisance, a joué le *Concert-Stück*, de Weber, ainsi qu'une valse de sa propre composition. Il va sans dire qu'il a joué en grand maître; que sa réapparition a fait événement dans notre monde musical, et a été couronnée d'un succès d'enthousiasme.

B. Damcke.

ÉPHÉMÉRIDES MUSICALES.

29 mai 1739. Naissance de Jean-Frédéric Treubluth, à Weiksdorf (Lusace supérieure). Il était facteur d'orgues et de pianos de la cour de Saxe.

30 — 1720. Première représentation de *Narciso*, opéra de Dominique Scarlatti, à Londres. Dominique, né à Naples en 1683 et mort à Madrid en 1757, était fils du célèbre Alexandre Scarlatti.

31 — 1809. Mort de Fr.-Joseph Haydn, à Vienne. (Voyez les Ephémérides du 31 mars.)

1er juin 1781. Naissance de François-Antoine Habeneck, à Mézières.

2 — 1832. Mort de Manuel Garcia à Paris. (Voyez les Ephémérides du 22 janvier.)

3 — 1594 ou 1595. Mort de Roland de Lattre, dit Lassus ou Orlando di Lasso, à Munich. Il fut l'un des plus grands musiciens belges du XVIe siècle.

4 — 1795. Mort de Chrétien-Charles Rolle, à Berlin. Il a laissé un écrit sur la musique et quelques compositions religieuses. Il était né à Quedlinbourg, vers 1714.

Théodore PARMENTIER.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Académie impériale de musique, *les Huguenots*. Mlle Louise Steller débutera dans le rôle de Valentine.

*** Lundi dernier, S. M. l'Empereur assistait au spectacle avec S. A. R. le duc de Gênes. On donnait, par ordre, les deux premiers actes de *Moïse* et le ballet d'*Orfa*.

*** *Guillaume Tell* a été donné mercredi. Gueymard chantait le rôle d'Arnold avec une puissance de voix et d'accent dramatique qui plus d'une fois a enlevé les bravos de la salle entière.

*** Vendredi, Roger a chanté pour la dernière fois, avant de prendre son congé, dans *la Fronde*, le rôle de Richard de Sauveterre, dont la création lui fait beaucoup d'honneur. L'éminent artiste y a déployé toutes les qualités qu'il possède à un degré si rare, et qui lui assurent des succès universels. L'Allemagne va bientôt l'applaudir et recommencer pour lui les ovations qui ont accompagné, l année dernière, son voyage dans ce pays enthousiaste de l'art sérieux dans ses manifestations les plus élevées.

*** Une représentation au bénéfice de Levasseur est annoncée pour mardi prochain. Le nom du célèbre artiste qui pendant trente années

a tenu le premier rang dans son emploi, comme acteur et chanteur, en sera le principal attrait. Un acte de *Robert-le-Diable*, un acte des *Huguenots*, un acte du *Philtre*, et un divertissement en composeront le programme. Levasseur reparaîtra dans les trois rôles qui lui ont fait une réputation européenne, Bertram, Marcel et Fontanarose. Le divertissement réunira les talents de Mmes Fanny Cerrito, Guy Stéphan et autres charmantes artistes. La fête sera donc complète et la foule n'y manquera pas.

*** *Robert-le-Diable* vient d'être repris à Gênes, où dans la saison précédente il avait déjà obtenu un si brillant succès.

*** Le Théâtre-Lyrique va fermer pour trois mois à partir du 1er juin. De brillants succès ont été obtenus pendant la saison dernière, et M. Adolphe Adam peut en réclamer la plus large part : *Si j'étais roi* ! le *Postillon de Longjumeau*, le *Roi d'Yvetot*, et le *Roi des Halles*, ont produit d'excellentes recettes, en concurrence avec les *Amours du Diable* et le *Lutin de la Vallée*, le plus productif de tous les ouvrages, grâce à l'association heureuse de la musique et de la danse, de Saint-Léon et de Mme Guy Stéphan.

*** On annonce pour jeudi prochain, au Théâtre-Italien, la première représentation d'un opéra espagnol en trois actes, intitulé *Maravilla*, dont la musique est du maestro Jose de Ciebra.

*** Le *Musical-World* annonce positivement que Mario et Mlle Grisi ont signé un engagement pour l'automne avec les Etats-Unis, et qu'ils y passeront cinq mois, moyennant 17,000 liv. st (425,000 fr.), toutes leurs dépenses payées en outre. Les deux artistes ne feront autre chose que jouer l'opéra. Ils se proposent, avant leur départ, de faire en Italie un voyage d'agrément.

*** Le 11 de ce mois, *l'Italiana in Algeri*, de Rossini, a été reprise au théâtre Carcano de Milan. Ce délicieux ouvrage est de 1813 : il y a donc tout juste quarante ans que *l'Italiona* court le monde, et elle n'en paraît pas moins jeune. Une Anglaise, nommée Giulia Amedei, y débutait, non sans quelque talent, dans le rôle d'Isabella, en compagnie de Derivis, de Cambiaggio, et du ténor Galvani, à qui, dans la quantité des bravos et des rappels, sont revenus les honneurs de la soirée.

*** Une composition nouvelle d'Émile Prudent, le *Retour des Bergers*, déjà essayée par lui dans les concerts avec un succès égal à celui de ses dernières productions, va paraître cette semaine. C'est encore une de ces charmantes esquisses du genre champêtre et pastoral traitée avec le coloris le plus frais et l'élégance la plus exquise. C'est un de ces petits ouvrages qui en disent plus que de beaucoup plus longs, et dans lesquels il suffit au grand maître de quelques traits pour se révéler.

*** Charles Voss a acheté de son éditeur, M. Peters, à Leipzig, le manuscrit du célèbre *Concert-Stück*, de Weber, publié dans le temps par le même éditeur. Il est probable que la vente de la propriété de ce morceau avait rapporté à Weber une somme bien moins forte que celle à laquelle M. Voss a acquis ce précieux autographe.

*** De Bériot, notre grand et célèbre violoniste, entreprend une série de duos progressifs pour le violon. Il commence par le commencement, c'est-à-dire par ce qu'il y a de plus facile, ainsi qu'on pourra le voir dans la publication des premiers duos, qui paraîtront cette semaine. Mais ce qu'on ne verra pas sans étonnement ni sans plaisir, c'est à quel point il est possible de prodiguer la mélodie, le charme et le talent dans un ouvrage presque élémentaire et à la portée de tous. Bien des virtuoses seront tentés d'en revenir au simple, en acquérant la preuve que le simple peut être si séduisant.

*** Mme Teresa Wartel, qui depuis quelque temps a quitté la France pour l'Allemagne, était à Paris ces jours derniers.

*** Un nouveau journal de musique paraît depuis peu de temps à Boston sous le titre de *Dwight's Journal of Music*. Le premier numéro, en date du 9 avril dernier, commence par une biographie de notre collaborateur et ami, Hector Berlioz, et les numéros suivants contiennent la notice historique écrite par le célèbre écrivain compositeur sur Spontini.

*** Au Jardin d'hiver, clôture des fêtes de jour, le dimanche 29 mai, de deux à cinq heures. A la demande générale, deuxième solennité musicale donnée par la Société d'harmonie ; organisation instrumentale de M. Adolphe Sax, dirigée par M. Mohr, chef de musique des guides de l'Empereur. La partie vocale aura pour interprètes nos premiers chanteurs.

*** M. Ch. Kloss, organiste connu par ses concerts historiques, est mort à Riga, dans sa soixante-deuxième année.

*** Dabadie, l'ancien chanteur, qui vient de mourir à l'âge de cinquante-cinq ans, était né dans le midi de la France. Il entra au Conservatoire en 1818 à vingt ans, et débuta à l'Opéra le 12 décembre 1819 par le rôle de Cinna dans *la Vestale*, puis dans les rôles d'*Aristippe* et de Télasco dans *Fernand Cortez*. Admis comme double de Lays, il devint chef d'emploi à la retraite de celui-ci en 1822. Il créa avec succès les rôles de Pharaon de *Moïse*, de Pietro dans *la Muette de Portici*, de Jolicœur dans *le Philtre*, de Raimband dans *le Comte Ory*. Il se retira du théâtre en 1836, dans la force de l'age et du talent.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Genève.* — Un accident qui vient d'arriver à MM. Sivori et Mulder a excité le plus vif intérêt parmi nous. Ces artistes éminents, après avoir donné huit concerts et soirées de musique de chambre, ont eu le malheur de verser en voiture. M. Sivori s'est blessé au poignet gauche, et Mme Mulder, qui accompagnait son mari, a été assez gravement contusionnée. Heureusement il n'y a aucune crainte pour l'avenir du célèbre violoniste, et quelques semaines de soins et de repos lui permettront de reprendre le cours de ses succès.

*** *Londres*, 24 mai. — Hier a eu lieu, à Stafford-House, un concert destiné à faire connaître la voix et le talent d'Élisabeth Greenfield, négresse, qui était, il y a un an, esclave dans un des États situés au bord du Mississipi. Sa maîtresse lui a légué, en mourant, la liberté et une fortune ; mais la fortune est encore aux mains des héritiers de la défunte. Élisabeth Greenfield a vingt-six ans environ. Elle est venue en Angleterre pour se perfectionner dans l'art de chanter, espérant, dit-elle, être utile, par un succès public, à la race à laquelle elle appartient. Son début a été fort heureux. Sa voix a une étendue et une puissance extraordinaire, et les connaisseurs assurent qu'elle a l'oreille parfaitement musicale.

*** *Vienne*, 14 mai. — Les travaux de réparation et d'agrandissement du théâtre impérial de l'Opéra-Allemand viennent d'être terminées. Cette salle sera bientôt rouverte par la reprise de la *Dame blanche*, de Scribe et Boïeldieu, qui, depuis seize ans, n'a pas été exécutée dans notre capitale. Dans la suite du roi des Belges se trouve M. Valentin Bender, qui est chargé par S. M. d'étudier les améliorations récemment introduites dans la musique militaire en Allemagne.

Le Gérant : BRANDUS.

PUBLIE PAR BRANDUS ET Cie :

HECTAMÉRON

Collection de cent nouvelles études

Progresssif et de perfectionnement pour le piano, par

CH. CZERNY

Op. 807. — En 10 livraisons, chaque : 9 fr.

Chez BRANDUS et Cie, Éditeurs,

RUE RICHELIEU, 103.

EMILE PRUDENT

LE RETOUR DES BERGERS

Op. 42. — Prix : 9 fr.

CH. DE BÉRIOT

12 PETITS DUOS FACILES ET PROGRESSIFS POUR 2 VIOLONS

Op. 32. — En deux suites, chaque : 7 fr. 50.

NOUVEAUTÉS POUR LE PIANO

PUBLIÉES PAR

BRANDUS ET Cie, EDITEURS,

Rue Richelieu, n° 103.

ÉTUDES.

Bérlot fils (C. V. de). Op. 1. Etude-caprice en *ré*. . . . . 9 »
Czerny. Op. 817. *Le Jeune Elève*. 80 morceaux faciles et progressifs, suivis d'Etudes journalières dans tous les tons, 2 suites, chaque . . . . . 9 »
— Op. 819. *La Mélodie*, 28 études mélodiques et harmoniques, 3 suites, chaque . . . . . 9 »
— Op. 820. *Quatre-vingt-dix nouvelles Etudes journalières*, pour perfectionner l'agilité des doigts. . . . . 12 »
— Op. 821. *Les Heures du matin*, cours de 160 exercices de 8 mesures chacun, en 3 livres, chaque . . . . . 10 »
Gerville (L. P.). Op. 9. *La Locomotive*, étude de vélocité. . . . . 6 »
Hiller (F.) Op. 38. Six études pour piano et violon . . . . . 15 »
Voss (C.). Op. 140. N° 1. *Le Balancier*, étude brillante de rhythme . . . . . 5 »
N° 2. *Le Collier de perles*, étude brill. 5 »

FANTAISIES ET AIRS VARIÉS.

Adam (A.) Ouverture de *la Poupée de Nuremberg*, avec accompagnement de violon ou flûte, arrangée par Croharé . . . . . 6 »
— Ouverture du *Farfadet*, avec accompagnement de violon ou flûte, arrangée par de Garaudé. . . . . 6 »
— Ouverture du *Toréador* . . . . . 5 »
Albert. Op. 30. Nocturne sur un motif de *Fiorina* . . . . . 3 »
— Op. 31. Tarentelle. . . . . 5 »
Bériot fils (C. V. de). Op. 2. Grande valse. . 6 »
Beyer. Op. 108. Six tableaux du *Prophète* en 6 suites, chaque. . . . . 6 »
Blumenthal (J.). Op. 21. *Harmonie des fleurs*, 6 morceaux caractéristiques:
N°s 1. Les Primevères (Retour du printemps) . . . . . 6 »
2. La Violette (Modestie) . . . . 4 »
3. La Rose (Amour), ... 5 »
4. Romarin (Deuil) . . . . . 6 »
5. La Pensée (Souvenir). . . . . 5 »
6. Héliotrope (Enivrement). . . . 6 »
— Op. 28. Troisième nocturne. . . . . 5 »
Burgmuller (F.) Grande valse brillante sur *la Poupée de Nuremberg* . . . . 5 »
— Rondo villageois sur *le Farfadet* . . 5 »
— Grande valse sur *le Juif errant*. . . 5 »
Cometant (O.) Op. 56. Fantaisie brillante sur *l'Enfant prodigue*. . . . . 6 »
— Op. 57. Fantaisie caprice sur *Zerline* 6 »
— Op. 63. Fantaisie brillante sur *le Juif errant* . . . . . 6 »
Dameke. Op. 21. Hymne russe varié. . . . 5 »
Darbyville. *Le Moine*, caprice-étude. — Etude romantique . . . . . 6 »
Devos. Op. 12. Rêverie du soir. 4 50
Dœhler. Op. 74. *Veder Napoli e poi morir*, fant. sur des chansons napolitaines. 7 50
Dolmetsch. Op. 16. Marche du sacre du *Prophète*. . . . . 6 »
Dreyschock. Op. 40 et 46. Deux rapsodies en 2 suites, chaque. . . . . 5 »
Duvernoy (J. B.). Op. 198. Deux fantaisies faciles sur *Zerline*, 2 suites, chaq. 5 »
— Op. 206. Fantaisie sur *la Farfadet*. 5 »
— Op. 207. Deux fantaisies sur *le Juif errant*, chaque . . . . . 5 »
Fradel. Mazurka sur le Chant national des Croates. 4 50
Gerville (L. P.). Op. 5. Saltarelle . . . . . 5 »
— Op. 6. Trois mazurkas. . . . . 5 »
— Op. 7. Deuxième nocturne 4 50
— Op. 8. Cavatine et Romance . . . . 5 »
— Op. 9. *La Locomotive*, étude de vélocité. . . . . 6 »
— Op. 10. Joyeus-Galopp . . . . . 5 »
Henselt (A.). Op. 13, n° 7. Romance arrangée pour le piano . . . . . 5 »
— Op. 20. N° 1. Romance sans paroles . 3 »
John (C.). Op. 11. *Les Willis*, nocturne-étude. 7 50
Le Carpentier (A.). 127e 1re bagatelle sur *Zerline*. . . . . 5 »
— 128e 2e bagatelle sur *Zerline* . . . . 5 »
— 132e bagatelle sur *la Poupée de Nuremberg* . . . . . 5 »
— 133e bagatelle sur *le Farfadet* . . . 5 »
— 136e bagatelle sur *le Toréador* . . . 5 »
— 138e et 139e bagatelles sur *le Juif errant*, chaque . . . . . 5 »
Liszt (F.) *Cujus animam*, air du *Stabat* de Rossini, transcrit pour piano . . . 5 »
— *La Charité*, chœur de Rossini, transcrit pour piano . . . . . 5 »
Mathias (G.) Op. 13. Première valse de concert 7 50
— Op. 14. Noce villageoise, morceau de genre. . . . . 9 »
Mendelssohn-Bartholdy. Gondoline . . 3 »
Méreaux (A.). Op. 60. Ballade . . . . . 5 »
— Op. 61. Caprice Mazureck . . . . . 6 »
— Op. 62. Idylle. . . . . 3 »
Meyer (L. de). Op. 69. Souvenir d'Italie, grande fantaisie . . . . . 9 »
— Op. 71. Grande fantaisie sur *le Prophète*. . . . . 10 »
Mocker (M.). Op. 23. Grande fantaisie de concert sur *Robert-le-Diable* . . . 9 »
Mulder (R.). Op. 23. Caprice guerrier sur *le Juif errant*. 7 50
— Op. 24. Andante de concert sur une romance du *Juif errant* . . . . . 6 »
Philipot. Op. 32. Fantaisie de concert sur le *Juif errant*. . . . . 9 »
Potier (H.). Huit airs de ballet de *Zerline* :
N°s 1. La Valse . . . . . 5 »
2. La Styrienne . . . . . 5 »
3. Les Muses et les Grâces. . . . 5 »
4. Pas chinois . . . . . 3 »
5. La Sentimentale et l'Enjouée. . 5 »
6. Le Bal d'enfants . . . . . 5 »
7. Quadrille des fous . . . . . 5 »
8. Le Carnaval de Palerme. . . . 3 »
— Sept airs de ballet et une marche sur *le Juif errant* :
N°s 1. Pas des Esclaves. 4 50
2 Pas des Voiles. 4 50
3. Le Bourdonnement. 4 50
4. Le berger Aristée. 4 50
5. La Ronde 4 50
6. La reine des Abeilles. 4 50
7. La Ruche 4 50
Marche triomphale 2 50
Prudent (E.). Op. 37. Grande fantaisie sur *Guillaume Tell*. . . . . 9 »
— Op. 38. Air de *Grâce*, de *Robert le Diable* . . . . . 9 »
— Op. 39. Les Champs, fantaisie . . . 9 »
— Op. 40. Villanella . . . . . 9 »
— Op. 41. La Danse des Fées . . . . . 9 »
Rosellen (H.). Op. 127. Fantaisie brillante sur la *Tempesta*. 7 50
— Miranda, valse brill. sur la *Tempesta* 4 50
Rosellen (H.). Op. 128. Fantaisie brillante sur *Zer-line* . . . . . 9 »
— Op. 132. Ballade . . . . . 5 »
— Op. 135. Fantaisie sur *la Poupée de Nuremberg*. 7 50
— Op. 136. Fantaisie brillante sur *le Juif errant*. . . . . 9 »
— Op. 138. Pensées intimes, deux romances sans paroles . . . . . 6 »
Sowinsky (A.). Op. 84. Fantaisie-ballade sur *le Juif errant* . . . . . 9 »
Talexy (A.). Op. 21. Fantaisie brillante sur *le Toréador* . . . . . 6 »
— Op. 33. Fantaisie brillante sur *la Dame de Pique*. 7 50
— Op. 46 Fantaisie brillante sur le *Juif errant*. 7 50
Voss (C.). Op. 114. Les larmes de Madeleine, méditation 4 50
— Op 117. L'Assaut, grand galop militaire . . . . . 5 »
— Op. 118 N° 1. Chant bohémien varié. 5 »
2. La Mélancolie de Prume, varée. . . . . 5 »
— Op. 124. Grande fantaisie sur *la Favorite* 7 50
— Op 127. Rossini et Bellini, grande scène chantante sur *Norma* et le *Stabat*. 7 50
— Op. 129. Mon étoile, grand nocturne. 7 50
— Op. 134. Barcarolle d'*Oberon*. . . . 5 »
— Op. 136. La Napolitaine, polka-tarentelle . . . . . 5 »
— Op. 137. N° 1. Fantaisie élégante sur *la Poupée de Nuremberg* . . . . 5 »
N° 2. Fantaisie élégante sur *le Farfadet*. . . . . 5 »
— Op. 138. Grande fantaisie de concert sur *Don Juan*. 7 50
— Op. 139. Grande fantaisie dramatique sur *le Juif errant*. . . . . 9 »
— Le Carnaval de Venise, caprice brillant 5 »
— Op. 140. N° 1. Le Balancier, étude brillante de rhythme . . . . . 5 »
N° 2. Le Collier de perles, étude brillante . . . . . 5 »
— Op. 142. N° 1. Mathilde, polka-mazurka 5 »
N° 2. Marie, polka-mazurka. . . . 5 »
— Op. 149. Le Lion du jour, quadrille de bravoure 7 50
Wolff (E.). Op. 173. Trois chansons polonaises. . . . . 6 »

FANTAISIES ET MORCEAUX

A QUATRE MAINS.

Crolsez (A.). Fantaisie sur *Zerline* . . . . 6 »
Decourcelle (M.). Op. 29. Fantaisie sur *Zerline* . . . . . 9 »
— Op. 31. Fantaisie à 4 mains sur *le Juif errant*. . . . . 9 »
— Ouverture des *Diamants de la Couronne*, arrangée à 8 mains . . . . 12 »
Halévy (F.). Ouverture du *Juif errant* arrangée à 4 mains par A. Fessy. . . 9 »
Mendelssohn-Bartholdy. Ouvert. d'*Elie* 5 »
— Ouverture du *Songe d'une Nuit d'été* arrangée à 4 mains . . . . . 9 »
Rosellen (H.). Ouverture de *Guillaume Tell*, nouvellement arrangée à 4 mains . 10 »
— Ouverture de *Semiramis* arrangée à 4 mains . . . . . 9 »
Wolff (E.). Op. 172. Grand duo brillant sur *le Juif errant* . . . . . 10 »

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLEON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

20e Année. | No 23. | 5 Juin 1853.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, ET POUR TOUTE LA SUISSE. Chez M. Ed. de la Flèchière, 193, rue du Terraillet.
Bruxelles. Detrie Tomson, 15, rue des Dominicains.
Londres. S'adresser à M. Davison Wessel et Cie, 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Maison Brandus, perspective Nevski.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — A M. Escudier, rédacteur de *la France musicale*. — Théorie de la musique, origine de la gamme, ou théorie raisonnée de la musique, de J. Lesfauris, par **Fétis** père. — Inauguration de la statue d'Orland de Lassus à Mons (Belgique). — Ephémérides. — Nouvelles et annonces.

A MONSIEUR ESCUDIER,

Rédacteur de LA FRANCE MUSICALE.

Eh! bon Dieu! mon cher Escudier, pourquoi cette grande colère? Comment, pour huit petites lignes! Il n'y aura donc jamais moyen de vivre en paix avec vous, et il faudra vous voir toujours brandissant votre petite plume d'oie ou de fer, je ne sais laquelle vous préférez, tant que je n'aurai pas crié, chapeau bas et le front dans la poussière : « Il n'y a de dieu que Verdi, et M. Escudier est son prophète! »

J'en reviens à ces huit petites lignes traduites, ou pour mieux dire singulièrement diminuées et adoucies de l'anglais. Savez-vous l'anglais, par hasard? Permettez-moi cette question : vous savez si bien le latin que vous pourriez ignorer toutes les autres langues, le français y compris.

Pour ne pas recommencer la scène du *Médecin malgré lui*, dans laquelle Sganarelle se met à parler un soi-disant latin, quand il est sûr que M. Géronte ne sait pas un mot du latin véritable, je vais vous traduire les deux passages de l'article du *Times*, d'où j'ai tiré, en la mitigeant beaucoup, l'appréciation qui a si fortement échauffé votre bile.

« En visant à la simplicité (c'est *le Times* qui parle), Verdi a rencontré l'inanité. Dans ses autres opéras il était souvent parvenu, et » avec un certain succès, à cacher la pauvreté des idées sous le pompeux déploiement de l'orchestre. Mais dans le présent ouvrage, » abandonnant cet artifice, et comptant sur la force de son invention » mélodique, il a victorieusement démontré qu'il n'a que très-peu d'idées qu'on puisse regarder comme originales. Bref, sauf une seule » exception (*Luisa Miller*), *Rigoletto* est *le plus faible* des opéras de » Verdi avec lequel nous ayons eu l'avantage de faire connaissance, » le moins inspiré, le plus sec et le plus dépourvu d'invention quelconque. »

Remarquez, s'il vous plaît, qu'en prenant le fond, la *Gazette musicale* avait sensiblement modifié la forme. Ainsi, par exemple, à cette expression : *le plus faible* des opéras de Verdi, la *Gazette* avait substitué celle-ci : *le moins fort*, etc., etc.; vous avouerez que c'était généreux!

L'article du *Times* se terminait comme on va le voir : « Si les *bis* » et les rappels des principaux chanteurs devaient être pris comme » des preuves de succès, celui de *Rigoletto* pourrait être proclamé. » Par malheur, ces sortes de compliments convenus ne témoignent » plus d'autre chose que des bons sentiments de l'auditoire. Nous serions agréablement surpris, néanmoins, si *Rigoletto* devenait un » ouvrage attractif (*an attractive opera*), et nous serions heureux d'avoir à reconnaître que notre première impression nous a trompé. »

Tel est le paragraphe d'après lequel la *Gazette musicale* avait cru pouvoir dire : *cet opéra n'a guère chance de se maintenir au répertoire.*

Voyons maintenant s'il s'y est maintenu.

Vous me défendez de puiser mes nouvelles dans le *Times* et dans le *Musical World*, apparemment parce qu'ils sont rédigés par le critique musical le plus éminent de l'Angleterre. Mais d'abord constatons que pas un journal anglais, à l'exception du *Morning-Chronicle*, n'a fait l'éloge de *Rigoletto*. Le *Times* n'était donc pas tout seul de son avis. Vous me défendrez peut-être aussi de consulter tous les journaux, hormis le vôtre, et même de recevoir des lettres par la poste, lorsqu'il sera question de *Rigoletto*.

En ce moment, deux lettres m'arrivent, et je les tiens à la disposition de quiconque serait curieux de les parcourir.

Je lis dans la première, écrite par l'un des hommes les plus compétents, et qui, d'ailleurs, en me parlant d'autres affaires, se borne à énoncer un fait :

« La chute complète de *Rigoletto* a obligé Gye (le directeur de Covent-Garden) à remonter coup sur coup cinq ouvrages pour entretenir son répertoire. »

La seconde lettre s'exprime ainsi : « *Rigoletto* a été donné trois fois » (et non quatre). Maintenant on n'y pense plus. L'opéra est enterré » à tout jamais. Il n'a rien attiré à la caisse, etc. »

Eh bien, qu'en dites-vous, mon cher Escudier? Qu'avez-vous à m'opposer, qu'avez-vous à me répondre, vous, qui seul avez été assez jeune (le mot est poli) pour vous laisser prendre au charlatanisme convenu des *bis* et des rappels d'une première soirée? *Rigoletto* est mort, mort à tout jamais!!! De quel côté donc était le mensonge, de quel côté la vérité? Du côté de *la France musicale*, qui soutenait que le succès pyramidal, immense de *Rigoletto*, équivalait à des lettres de naturalisation anglaise pour son auteur, ou du côté de la *Gazette musicale*, qui disait que *Rigoletto* avait peu de chance de se maintenir au répertoire? Jugez et prononcez, vous tous qui avez du sens et de la conscience. Que la nationalité anglaise soit légère à l'auteur de *Rigoletto!*

Je pourrais ne pas aller plus loin, mais vous m'avez mis en train, tant pis pour vous! Je continue.

Donc, selon vous, la *Gazette musicale* est l'organe officiel des coteries allemandes qui se réunissent dans ma boutique. Sans doute, il faut s'en prendre à ma mauvaise éducation, qui m'a laissé croire jus-

qu'à présent que Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven et Weber étaient de grands musiciens, quoique Allemands. C'est aussi, toujours d'après vous, parce que je ne sais pas le latin, que j'ai pris Auber, Halévy, Adolphe Adam, Onslow, Berlioz, Prudent, de Bériot, Panseron, etc., dont j'ai l'honneur de publier les œuvres, pour des musiciens français. Je prenais encore Rossini pour le chef de l'école italienne, et Donizetti pour un maître italien. Mais non, tous ces artistes sont Allemands purs, et comme tels condamnés aux gémonies avec leurs illustres frères, Gluck, Haydn, Mozart, etc.

A quelles erreurs on s'expose lorsqu'on ne sait pas le latin aussi bien que vous, mon cher Escudier! Mon pauvre père va regretter amèrement de m'avoir donné de bons professeurs, de m'avoir envoyé au collége. Il ignorait qu'on ne fait bien ses humanités qu'en vendant des foulards dans les rues de Toulouse, et il m'a privé ainsi de ce savoir universel qui rend propre à tout, même à monter à cheval, et à s'improviser aide de camp d'un général de circonstance; même à rédiger tout seul un journal spécial. J'avoue humblement que ce savoir me manque, et c'est ce qui m'oblige à emprunter pour la rédaction de la *Gazette musicale* la plume et les lumières de MM. Fétis père et fils, Halévy, H. Berlioz, Maurice Bourges, Henri Blanchard, Léon Kreutzer, G. Kastner, G. Bousquet, G. Héquet et Paul Smith, que je nomme le dernier, parce que vous le nommez seul, et je sais bien pourquoi.

Oui, je l'avoue encore, mon établissement est le rendez-vous des musiciens allemands, comme il est celui des musiciens français, italiens et anglais. Si les œuvres de Grétry et de Mendelssohn, de Donizetti et d'Hérold, s'y trouvent côte à côte, Auber, Halévy et Meyerbeer s'y donnent la main en personne, Balfe n'est pas fâché d'y rencontrer Berlioz. Et pourtant mon établissement ne se pare pas du titre fastueux de *Bureau central de musique*. J'aime mieux mettre tout simplement mon nom modeste au-dessus de ma porte, n'ayant jamais eu avec aucun tribunal de commerce des démêlés qui m'empêchent de l'y placer.

Faut-il donc absolument être un grand poëte pour comprendre deux mots de latin? Mon ami, Edouard Monnais, à qui vous me renvoyez, n'a nullement la prétention de l'être. Il a peut-être celle de se connaître, en théâtre et en musique, un peu mieux que vous, et, après avoir entendu et jugé dans sa vie tant de vers lyriques, d'en savoir arranger quelques-uns aussi bien qu'un autre. A cela se borne son orgueil, et cet orgueil l'a porté à composer deux cantates, qui, toutes deux, en trois années, ont été choisies à l'unanimité par dix membres de l'Institut, qui ne sont pas tous des musiciens. A ce propos, vous ne craignez pas de lancer un soupçon qui va droit à l'honneur de dix hommes célèbres, juges du concours, et parmi lesquels il s'en trouve que vous devriez au moins estimer, respecter; je ne dis pas aimer : vous n'aimez que Verdi; cela est connu de reste. Vous jetez feu et flamme, si l'on se permet de critiquer un ouvrage que vous trouvez bon, et vous outragez, vous salissez, sans y faire attention, les gens les plus honorables, dès que la colère vous emporte. *L'honneur, qu'est-ce que c'est que ça?* Vous savez l'air sur lequel cela se chante.

Vous tenez donc singulièrement à faire savoir à l'univers, c'est-à-dire à vos lecteurs, ce qui n'est pas tout à fait la même chose, que M. Edouard Monnais et Paul Smith ne font qu'une seule et même personne. Vous croyez sans doute être bien désagréable à M. Edouard Monnais, car sans cela vous ne le feriez pas. L'intention vous est acquise, mais je dois vous prévenir que vous vous trompez étrangement. M. Edouard Monnais se moque bien de vous et de votre petite rage, encore plus niaise que vos articles. Croyez-vous donc qu'il se cache de sa collaboration à la *Gazette musicale*? Croyez-vous qu'il soit assez simple pour s'imaginer qu'on puisse se dérober derrière un pseudonyme, comme derrière un voile impénétrable? Un jour, il lui a convenu de s'appeler Paul Smith, comme il avait plu à Henri Beyle de s'appeler Alexandre César Bombet, en publiant les *Lettres sur Haydn* et *la Vie de Mozart*, et, plus tard, de s'appeler Stendhal, en publiant *la Vie de Rossini* et autres ouvrages, comme il avait plu à M. Duveyrier de s'appeler Mélesville, à M. Paul Lacroix, de s'appeler le bibliophile Jacob, à M. Eugène Guinot, de se nommer tantôt Pierre Durand, tantôt Paul Vermont, à M. Forgues, de se nommer Old Nick, et enfin à tant d'autres, de s'appeler comme bon leur semblait; mais vous figurez-vous qu'il soit jamais arrivé à M. Edouard Monnais de renier la signature de Paul Smith, et *vice versâ*? je vous emprunte votre érudition latine.

Et voulez-vous savoir pourquoi M. Edouard Monnais ne se cache pas de sa collaboration à la *Gazette musicale*, pas plus que MM. Fétis père et fils, Berlioz, et autres rédacteurs déjà nommés? Je m'en vais vous le dire, à vous, qui faites aussi un journal; cela vous édifiera. C'est parce que la *Gazette musicale* a toujours honnêtement, loyalement rempli sa mission d'art et de critique; parce qu'elle n'a jamais brûlé ce qu'elle avait adoré, changé du blanc au noir et du noir au blanc, dans l'espace de huit jours; parce qu'elle n'a jamais obligé des artistes, riches ou pauvres, à prendre des actions, qui ont fini par aller où vont les choses de ce genre; parce qu'elle n'a jamais cessé de paraître, même dans les temps les plus difficiles, jamais changé de titre pour liquider son arriéré d'un trait de plume; parce qu'elle a toujours exactement payé ses rédacteurs, ses imprimeurs, ses marchands de papier, en bon argent comptant et non en mauvaises raisons ou en injures; parce qu'elle n'a jamais insulté d'illustres compositeurs, le lendemain du jour où elle avait obtenu d'eux, *gratis*, quelque romance pour un album; parce qu'il n'y a pas au monde un seul chanteur qui puisse se plaindre que la *Gazette musicale* l'ait fait *chanter*; parce que... parce que... J'en aurais encore pour une heure, s'il ne fallait mettre un terme aux *parce que*, de même qu'aux *pourquoi*.

Vous persistez dans votre système prohibitif à l'égard de M. Édouard Monnais. Il y a douze ans à peu près, vous lui défendiez d'écrire dans les journaux et surtout d'y parler musique. Il a continué depuis, comme si vous n'eussiez rien dit, à ses risques et périls. Aujourd'hui vous lui défendez de concourir à l'Institut pour les cantates, et vous trouvez que c'est déjà trop qu'il ait réussi deux fois dans ce concours. Le voilà donc obligé d'honneur à concourir encore l'année prochaine, advienne que pourra! Peut-être alors lui épargnerez-vous vos injonctions superbes, en voyant qu'elles produisent toujours l'effet diamétralement contraire à celui que vous vous promettiez.

Renoncez donc une bonne fois à cette idée bouffonne et saugrenue d'une espèce de sainte-alliance conclue pour arrêter Verdi dans sa marche à l'empire universel. Où sont les imbéciles qui perdraient leur peine et leur temps à pareille chose? Où sont les ligues offensives et défensives qui ont jamais produit ou empêché un vrai succès? Un vieux poëte français, nommé Boileau, que vous n'avez sans doute pas lu (le latin vous absorbe), a dit autrefois :

> En vain contre le Cid un ministre se ligue :
> Tout Paris pour Chimène a des yeux de Rodrigue.

Eh bien! la *Gazette musicale*, qui n'a pas la puissance d'un ministre tel que Richelieu, ne s'est liguée avec personne, et cependant tout Paris n'a pas encore pour Verdi des yeux d'Escudier.

Vous vous plaignez de ma sévérité; je vous renvoie à l'Évangile, et à la parabole de l'homme qui a une poutre dans l'œil. Vous ne savez donc pas qui vous êtes? Vous ne vous êtes donc jamais estimé à votre valeur? Vous ne comprenez donc pas ce que vous écrivez? Relisez l'article dans lequel vous vous récriez sur mon injustice, à propos de *Rigoletto*, et voyez ce que vous dites du *Prophète*, que dès sa naissance vous avez déclaré mort et enterré! Je ne cite que cet ouvrage : j'en pourrais nommer vingt que vous avez traités de même. Me suis-je jamais ému de toutes vos diatribes contre les hommes de génie que j'aime et que j'honore le plus? Loin d'avoir été sévère, je trouve que j'ai souvent péché par excès de douceur et d'indulgence. Oui, je me repens et m'accuse d'avoir manqué à la vérité, tout récemment encore, à l'occasion de cette *Luisa Miller*, jouée sur deux théâtres de Paris, et d'avoir laissé croire à mes abonnés que ce double *fiasco* d'une œuvre tant vantée était presque un succès! Je me repens et m'accuse d'avoir

demandé, il y a juste huit jours, *Attila* tout entier, tandis que c'était bien assez du prologue !

Vous seriez plus calme, mon cher Escudier, si, comme moi, vous aviez l'intime conviction que toutes les *Gazettes musicales* de Paris, de Londres et de Berlin, auraient eu beau se liguer contre Rossini, elles n'auraient pas retardé son succès, sa popularité d'un jour ni d'une heure. Si Verdi n'est pas tout à fait aussi heureux, c'est qu'il mérite un peu moins de l'être. Soyez, du reste, bien persuadé qu'il n'a pas d'ami plus dangereux ou d'ennemi plus cruel que vous, qui le rendriez insupportable par votre ridicule et odieuse manière de le défendre et de l'adorer.

Sur ce, je vous salue, et prie Dieu qu'il vous ait en sa sainte et digne garde.

L. BRANDUS.

THÉORIE DE LA MUSIQUE.

Origine de la gamme moderne ou théorie raisonnée de la musique,

Par LESFAURIS.

(Premier article.)

Me voici encore avec la théorie de la musique ! Que vont dire les lecteurs de la *Revue et Gazette musicale?* Vous n'en finirez donc pas avec cette interminable théorie? vont-ils s'écrier. Hélas, chers lecteurs ! que voulez-vous que je dise? Il paraît que la théorie de la musique est comme celle du grand œuvre des anciens alchimistes : chacun apporte son secret, et l'affaire n'est pas plus avancée un jour que l'autre, à ce que disent les nouveaux venus. Il y a cependant cette différence entre la pierre philosophale et notre art, qu'on n'a jamais fait d'or potable, à ce que je crois, et que, Dieu merci, la musique ne nous manque pas, en attendant qu'on fasse sa théorie. Tenez, patients lecteurs, il faut que je vous dise tout d'une fois ce dont vous êtes menacés : j'ai encore là sur ma table sept ou huit théories nouvelles de la musique dont il faudra bien que je vous entretienne tour à tour, car chacun de leurs auteurs assure que tous ses prédécesseurs n'ont été que de pauvres gens qui n'y entendaient rien, et que lui seul est en possession de la vérité vraie. La plupart de ces trésors me sont venus de l'Allemagne ; ce qui me fait présumer que vous pourriez bien ne pas en avoir connaissance. Il faut donc que je vous livre les pièces du procès ; car, en définitive, c'est vous, c'est-à-dire tout le monde, qui en êtes juges. Armez-vous donc de courage, car vous n'êtes pas au bout.

Je n'étonnerai personne en rapportant cette phrase de l'introduction de l'ouvrage de M. Lesfauris : « En l'état actuel des choses, si la prati-
» que a réalisé d'incontestables progrès dans la facture des instruments,
» mais surtout en musique, dans les chefs-d'œuvre immortels des
» maîtres de l'époque, il faut reconnaître que la théorie est bien ar-
» riérée, pour ne rien dire de désobligeant. » On connaît ce langage : il n'y a pas de traité de musique, d'harmonie, de composition où on ne le retrouve ; il se reproduira de nouveau dans tous les ouvrages dont j'aurai à donner connaissance au public français.

A la déclaration qu'on vient de lire, M. Lesfauris ajoute : « Nous
» n'aurions pu, malgré le respect que nous inspirent certains noms,
» nous servir de leurs travaux, faire un livre avec des livres, nous
» qui considérons la gamme comme le résumé du système, tandis
» qu'on la regarde partout comme une simple série de secondes ; *aussi*
» *nous a-t-il fallu tout créer, et c'est ce que nous avons fait, sans*
» *nous embarrasser de ce qui a été dit ou écrit par d'autres.* Si par
» hasard nous nous rencontrons sur beaucoup de points, nous en se-
» rons très-heureux ; il sera facile, en examinant l'enchaînement des
» idées et l'unité de notre théorie, se résumant dans l'origine de la
» gamme, de distinguer ce qui en découle nécessairement de ce qui ne
» serait qu'une rencontre fortuite ou un plagiat. »

De ce curieux paragraphe, nous devons conclure que ce que M. Lesfauris *a créé*, ce sont les bases de sa théorie ; et que c'est sur ces bases et sur ce qui en est la conséquence nécessaire qu'il faut le juger, non sur des choses de détail qui ne seraient que des rencontres fortuites ou des plagiats. Voyons donc quels sont les principes créés par l'auteur du petit ouvrage que j'examine.

« La théorie physico-musicale des traités d'acoustique ne saurait
» être sérieuse ; rien ne démontre la nécessité de la gamme qui lui
» sert de base. Par qui cette gamme qu'on introduit empiriquement
» a-t-elle été fournie aux physiciens ? Sont-ils bien assurés qu'un mu-
» sicien d'une oreille plus délicate que celui qui la leur a jouée n'en
» produirait pas une quelque peu différente ? »

Ce passage n'indique pas une connaissance très-étendue de l'histoire de la théorie canonique de la musique. Si M. Lesfauris avait pris la peine de l'étudier, il aurait vu que les théoriciens n'ont pas conçu la formation de la gamme comme une série de secondes, et qu'ils ne l'ont pas acceptée sur la foi d'un musicien quelconque. Il aurait su, qu'à ne remonter pas au-delà de Pythagore, on s'est fort occupé de déterminer, par des expériences réitérées et par des calculs exacts, les proportions de tous les intervalles, dont la mise en ordre produit cette même gamme. Il n'aurait point ignoré qu'après que ce grand homme eut déterminé d'une manière certaine les proportions de l'*octave*, de la *quinte*, et, par suite, celles de la *quarte*, par l'intervalle de la *quinte* à l'*octave*, et du *ton* par la différence des proportions de la *quarte* et de la *quinte*, qu'après, dis-je, la détermination de ces points fondamentaux, les disciples de Pythagore, Philolaüs, Architas, Euclide, Nicomaque, Eubulide, Hippase et d'autres, ont travaillé avec persévérance à fixer les proportions des autres intervalles, particulièrement de deux demi-tons majeur et mineur.

Si M. Lesfauris, dans le dessein de saisir à son point de vue véritable l'état de la question concernant l'origine de la gamme des acousticiens et canonistes, eût étudié l'histoire de sa formation, il aurait su que loin de s'être introduite dans l'art comme un fait empirique, elle a été le produit d'une transformation de l'art consommée dans les premiers siècles de l'ère chrétienne. Depuis Olympe, qui vivait environ 1200 ans avant J.-C., jusqu'à Ptolémée, qui écrivait vers l'an 140 de notre ère, la musique des Grecs, par de lentes transformations, avait passé des tendances multiples et variées du système enharmonique jusqu'au genre diatonique pur. Le temps de Ptolémée était celui de la fondation de l'église grecque, et le chant de cette église tendait à écarter tout caractère mondain. Ce fut alors que se forma la tonalité qui, transportée ensuite dans l'église latine, y reçut le nom de *planus cantus* ou plain-chant. Le caractère grave de ce chant reposait sur l'absence absolue d'attraction, parce que les demi-tons qu'on y employait étaient l'*apotome* ou demi-ton majeur, et non le *limma* ou demi-ton mineur. C'est dans ces circonstances que Didyme, d'une part, et Ptolémée, de l'autre, calculèrent les proportions des intervalles de l'échelle diatonique. La substitution de l'apotome au limma ne permettait pas de conserver intacte la théorie des pythagoriciens, ni d'admettre l'égalité absolue de tous les tons de la gamme ; car il fallait une compensation pour l'agrandissement des demi-tons. On comprit que cette compensation ne pouvait se trouver qu'en faisant dans l'étendue de l'octave deux tons moins larges, plus serrés que les autres, et c'est de là qu'est venue l'expression de *diatonique synton*, qui signifie *diatonique serrée*, employée par Didyme et par Ptolémée.

Le procédé mis en pratique par ces deux théoriciens pour arriver au même résultat, n'est point identique. Tous deux avaient bien vu que le ton majeur devait être dans le rapport de 8 à 9, et le ton mineur dans celui de 9 à 10 ; ce qui, comme je l'ai expliqué dans mon analyse du mémoire de M. Barbereau, signifie que si le son inférieur du ton majeur fait 8 vibrations, le son supérieur en fait 9, et que si le son inférieur du ton mineur fait 9 vibrations, le son supérieur en fait 10. Mais Didyme, prenant, par exemple, le tétracorde *ut*, *ré*, *mi*, *fa* pour base, fit le premier ton (*ut*, *ré*) dans le rapport de 9 à 10, et le second (*ré mi*) dans celui de 8 à 9; puis il répéta l'opération sur le tétracorde *sol*, *la*, *si*, *ut*, faisant aussi le premier ton mineur et le second majeur. Au con-

traire, Ptolémée fit le premier ton de chaque tétracorde majeur, et le second mineur. Tous deux donnèrent aux demi-tons le rapport de 15 à 16.

Ces théories ne pénétrèrent pas en Occident au moment où elles se produisirent dans l'école d'Alexandrie; car au temps de Boèce, c'est-à-dire vers les premières années du VIe siècle, on ne connaissait en Europe que la doctrine pythagoricienne, née, comme on sait, dans l'école de Tarente. C'est cette même doctrine qui est exposée dans le traité de musique composé par l'infortuné ministre de Théodoric, et cet ouvrage, répandu dans toute l'Italie, en Allemagne, dans les Pays-Bas, en France, en Angleterre, est pendant tout le moyen-âge le guide des musiciens. Parcourez tous les traités de musique parvenus jusqu'à nous depuis le IXe siècle jusqu'à la fin du XVe, vous verrez que leurs auteurs sont tous disciples de Boèce, c'est-à-dire pythagoriciens. Chose singulière, on ne connaît alors qu'une théorie qui n'est point applicable à la tonalité dont on fait usage. Ce n'est que dans la seconde moitié de ce XVe siècle, après la prise de Constantinople par les Turcs, que les Grecs échappés au désastre de leur patrie, ayant transporté en Italie des richesses littéraires et scientifiques qui y étaient auparavant inconnues, les copies des manuscrits se répandirent partout, et l'on commença à se livrer à l'étude de théories qui paraissaient nouvelles et qui agitaient les esprits.

Le premier qui appela l'attention des savants sur une doctrine musicale opposée à celle de Boèce fut Fogliani, de Modène, qui publia en 1529 sa *Musica theorica*. Ainsi qu'il le dit, personne avant lui n'avait entrepris les spéculations auxquelles il se livre dans cet ouvrage. La doctrine de Didyme est celle qu'il adopte; mais il se trompe en prenant pour un demi-ton mineur celui dont le rapport est de 15 à 16. Après lui, le célèbre théoricien Zarlino s'attacha à la doctrine de Ptolémée, dont il saisit bien la signification, et qu'il exposa avec une rare habileté dans ses *Institutions harmoniques* publiées pour la première fois en 1558. C'est cette même théorie, commentée de mille manières et soumises à des expériences réitérées, qui est devenue celle des acousticiens. Lorsque Zarlino la mit en vogue, elle était l'expression vraie du système de tonalité sur lequel reposait alors, non seulement le chant ecclésiastique, mais l'art tout entier. Plus tard, il est vrai, lorsqu'une découverte inattendue eut changé la direction de cet art, on ne s'aperçut pas de la transformation, et ce qui avait eu lieu pour la doctrine des pythagoriciens dans le moyen-âge, se reproduisit pour celle de Ptolémée dans le XVIIe siècle et postérieurement; mais on n'est pas fondé à dire pour cela que cette dernière ait été acceptée sans examen et n'existe que d'une manière empirique. Rien, au contraire, n'a été l'objet d'études plus suivies et d'expériences plus variées. L'ignorance d'un fait qui n'est pas du domaine de la physique ni des mathématiques, a été la seule cause de la conservation de cette même doctrine postérieurement à l'époque où elle était l'expression vraie de l'état de l'art.

Continuons l'exposé des principes posés par M. Lesfauris avant de passer à l'examen de ce qu'il en tire.

« D'ailleurs cette gamme, reproduite de confiance des plus anciens » traités, n'est pas la gamme du système moderne : elle n'a pas de » sensible; c'est la gamme du plain-chant ou plutôt la gamme de la- » quelle sortent les gammes du plain-chant. »

On peut voir dans le numéro 218 de la *Revue musicale* (2 juin 1832, page 139-141), le compte-rendu de la deuxième leçon du cours de philosophie et d'histoire de la musique que je faisais alors, et l'on y trouvera comment j'ai établi pour la première fois, avec les développements nécessaires, l'origine de la tonalité moderne, et ce qui la sépare essentiellement de l'ancienne tonalité du plain-chant, base unique de toutes les compositions jusqu'aux premières années du XVIIe siècle; enfin, comment j'ai fait voir, tant dans cette leçon que dans la précédente, que, par la formation de la tonalité nouvelle, les proportions numériques des intervalles des sons de la gamme avaient changé, à l'insu des géomètres et acousticiens, et que l'ignorance où l'on était resté de ce fait fondamental était la seule cause des erreurs reproduites par la plupart des théoriciens, et de l'antagonisme des résultats de leur doctrine avec le sentiment des musiciens. Il serait trop long de rapporter ici tout ce que j'ai dit sur ce sujet important dans mes deux leçons citées; mais postérieurement à la date déjà bien ancienne de ces leçons, j'ai reproduit ces idées avec de nouveaux développements dans la partie du *Résumé philosophique de l'histoire de la musique* qui a pour titre : *Age moderne. Transformation tonale de la musique vers la fin du* XVIe *siècle* (*Biographie universelle des musiciens*, t. Ier, pag. CCXV-CCXXV). Mon livre étant entre les mains de tout le monde, je me bornerai à y renvoyer et à rappeler que, postérieurement encore j'ai établi les mêmes choses scientifiquement dans les articles douzième, treizième et quatorzième, d'un long travail sur le système général de la musique publié dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* (années 1846 et 1847), dans la préface de la quatrième édition de mon traité d'harmonie et ailleurs. Le premier aussi j'ai démontré, dans mon *Traité élémentaire du plain-chant*, et surtout dans les articles neuvième, dixième et onzième du grand travail cité précédemment, que tous les tons du plain-chant ne sont qu'une seule et même gamme prise à ses différents degrés, et se caractérisent spécialement par le déplacement des demi-tons en quoi consistent les espèces d'octaves, fondement de cette tonalité. C'est dans ces ouvrages que M. Lesfauris a pris le principe exprimé dans le paragraphe qu'on vient de lire. Continuons :

« La gamme d'un système musical, et tout système en a une, » n'est pas, comme on l'avait cru (qui ?) une simple série d'intervalles » de secondes; *Ce n'est là qu'un accident* résultant de la mise par or- » dre d'acuité des intervalles divers; elle est le résumé, la synthèse » du système; par elle on doit expliquer tout ce qui se pratique en » musique : d'où il ressort *à priori* que l'acoustique ne possède pas » les données pour dresser une gamme musicale, en montrer la néces- » sité; ces données se rattachent à l'esthétique, etc. »

On voit par ce paragraphe que M. Lesfauris s'empare de ce principe, base de toute ma doctrine en musique, et qui m'a engagé dans de si rudes combats depuis plus de vingt ans, que *la musique ne repose ni sur des phénomenes physiques, ni sur les calculs qui en sont les déductions, mais sur les impressions qui affectent la sensibilité humaine, et sur les conceptions de rapports que l'esprit en tire; d'où il suit que la théorie de l'art est toute métaphysique*. M. Lesfauris appelle cela *des rencontres* : soit. Il paraît que lorsque lui et moi nous sommes rencontrés, nous avons déjeuné ensemble et fait bourse commune. Au reste, si nous étions d'accord ce jour-là, M. Lesfauris n'a pas tardé à se séparer de moi. Sa manière de comprendre les choses a peu d'analogie avec la mienne; j'ajoute même que les contradictions flagrantes dans lesquelles il tombe me portent à croire qu'il n'en a pas une intelligence bien nette. Et d'abord, ce paragraphe qu'on vient de lire indique peu de liaison logique dans les idées. Comment, en effet, conclure de ce que la gamme fournit les moyens d'expliquer tout ce qui se pratique en musique, qu'il ressort *à priori*, que l'acoustique ne possède pas les données pour dresser une gamme musicale, en montrer la nécessité, et que ces données se rattachent à l'esthétique? Avant de tirer ces conclusions, il faudrait démontrer l'impossibilité de la construction d'une gamme par les phénomènes de la physique expérimentale et par les proportions numériques qu'on en tire; car si vous ne faites cette démonstration, l'acoustique canonique, qui a la prétention d'être la base de la gamme, s'emparera de votre propre aveu et dira : *Puisque c'est par la gamme qu'on explique toute la musique, il suit de là que toute la musique est dans l'acoustique*. Et quant à ce que vous dites, que la gamme n'est pas, *comme on l'avait cru*, une simple série d'intervalles de secondes, l'acoustique canonique vous répondra encore que ce n'est pas là son œuvre, qu'elle ne procède pas ainsi, et que vous faites une véritable pétition de principe en lui faisant cette objection, pour en tirer des conséquences qui ne la concernent pas. Enfin, M. Lesfauris ne se montre pas habile logicien lorsque, partant de cette donnée que tout s'explique en musique par la gamme, il dit,

qu'il en ressort *à priori* que l'acoustique ne possède pas les données pour dresser une gamme musicale, etc. Comment ce réformateur de théorie veut-il que ce qui est la conséquence d'une autre chose ait une existence *à priori* ? Les principes *à priori* sont évidents par eux-mêmes et par leur simple énoncé ou par les conséquences qu'on en déduit, par exemple celui-ci : *L'homme a la connaissance instinctive du beau; car la vue de ce qui est beau ne pourrait la lui donner s'il n'y reconnaissait ce dont il avait le pressentiment.* Tout ce qui ressort d'une donnée antérieure est nécessairement *à posteriori*, et *conséquence à priori* est un non-sens. Le langage philosophique ne paraît pas familier à M. Lesfauris.

L'auteur de la nouvelle théorie voit tout le principe esthétique de la musique dans *le mouvement*. Mais qu'entend-il par ce mot ? Il l'explique dans les passages suivants :

« Pour produire le son, trois choses sont nécessaires : un corps, un » milieu, du mouvement. Nous ne nous occuperons que de l'une des » trois, *celle perçue par l'ouïe* : le mouvement ; absolument comme si » les sons pouvaient se produire sans milieu et sans corps. En les dé» gageant ainsi de leur dépouille matérielle, nous nous débarrassons » des faits inutiles, dont l'ouïe n'a que faire, puisque ce sens ne voit » ni ne palpe les corps matériels. Et du même coup, nous traçons net» tement la ligne qui sépare l'acoustique de l'esthétique.

» Nous laissons à l'acoustique la partie matérielle des sons, c'est-à» dire leurs divers modes de production, par des cordes, tuyaux, tiges, » plaques, etc., les divers milieux où ils se produisent, liquides, so» lides, gazeux, etc..., pour ne nous occuper, nous le répétons, que » de ce que l'ouïe perçoit : le mouvement, au point de vue de l'art, » ce qui signifie au point de vue de la relation.

» L'acoustique et l'esthétique sont de la sorte bien faciles à distin» guer : l'une commence où l'autre finit ; d'ailleurs, elles envisagent » les sons à deux points de vue bien différents : l'une s'occupe de leur » production ; l'autre ne considère, au point de vue de l'art, que ce » que l'oreille perçoit, que ce soit le mouvement ou toute autre chose, » il n'importe. »

Dans une note placée au bas de la page qui contient ces passages, M. Lesfauris nous apprend que ce qu'il appelle *le mouvement* n'est autre chose que les oscillations appelées *vibrations* par les physiciens. C'est de cela seulement, non du corps ébranlé, ni du milieu où se produisent les oscillations qu'il veut s'occuper ; c'est le mouvement vibratoire seulement, considéré dans ses produits, c'est-à-dire dans *le son*, qui fixe son attention. En un mot, son point de départ est ce que l'ouïe perçoit, *que ce soit le mouvement ou toute autre chose*. S'il en est ainsi, et s'il importe si peu de savoir si le mouvement produit ou ne produit pas le son perçu par l'ouïe, comment avez-vous pu dire que le mouvement est le principe de la musique, et annoncer que vous ne vous occuperiez que de lui ? Qu'était-il besoin de toutes ces phrases obscures, embarrassées et prétencieuses pour dire simplement que le son, considéré dans l'impression qu'il produit, est le point de départ de l'art comme de sa théorie ? Qui a jamais dit autre chose dans une théorie quelconque de la musique ? Sans doute, les traités de physique et d'acoustique en particulier ont pour objet l'analyse des phénomènes produits par les corps sonores, des modes de vibrations et de la propagation des ondes sonores dans les milieux divers ; mais qui a jamais songé à dire que c'est dans les choses de ce genre qu'on doit chercher la base d'une doctrine de l'art ?

Qu'est-ce d'ailleurs que la séparation que croit faire M. Lesfauris de l'acoustique et de l'esthétique, parce qu'il commence par la sensation du son ? Il y a loin de cette sensation à l'idée de rapport entre des sons qui diffèrent d'intonation et de durée ; et cette idée elle-même, qui nous conduit par induction et déduction à la conception d'une théorie coordonnée de tous les éléments de l'art, n'est encore que didactique et n'arrive pas directement à l'ordre d'idées esthétiques dont la notion indépendante et instinctive du beau est l'origine. Nous verrons au surplus dans la suite de l'examen auquel je me livre, quelle est la confusion d'idées de M. Lesfauris, non seulement à l'égard de l'esthétique, mais en ce qui concerne toutes les parties de la science.

(*La suite à un numéro prochain.*)

FÉTIS père.

INAUGURATION DE LA STATUE D'ORLAND DE LASSUS

A MONS (Belgique).

Il est rare que l'on donne aux choses leur juste mesure. Tandis que certaines villes, peu soucieuses du passé, laissent dans l'oubli les citoyens illustres dont la gloire a jadis rejailli sur elles ; il en est d'autres qui, par orgueil, se créent des grands hommes, comme les gens avides de titres généalogiques se créent des aïeux et prodiguent l'encens à des renommées apocryphes. On ne reprochera pas à la ville de Mons d'en avoir agi de cette dernière façon lorsqu'elle a décidé qu'un monument serait élevé à la mémoire d'Orland de Lassus.

S'il est un musicien dont la réputation fut universelle, auquel ses contemporains décernèrent sous toutes les formes possibles les témoignages d'une vive admiration, dont la gloire rayonna d'un bout à l'autre de l'Europe, certes ce fut Orland de Lassus. Il y a près de quatre cents ans de cela. En France, en Allemagne, en Italie, partout comme en Belgique, sa patrie, on connaissait Lassus, on l'aimait, on le chantait. Ses productions étaient dans toutes les bouches, dans toutes les mémoires, dans tous les cœurs. Les fidèles s'en édifiaient à l'église ; les convives s'en récréaient à table, car il excellait dans chaque genre, dans le religieux aussi bien que dans le profane. Notez que cette universalité de renom n'était pas alors aussi facile à acquérir que de nos jours. Les moyens de transmission étaient dans leur enfance. Il ne s'agissait ni de télégraphes électriques ni de chemins de fer ; la diligence n'existait même pas. Les œuvres du génie, comme le génie lui-même, n'avaient, pour se répandre dans le monde, que la ressource du coche.

Cependant le nom de Lassus avait fait le tour du globe civilisé ; un poëte avait pu dire de lui, dans un enthousiasme que chacun partageait :

Hic ille est Lassus lassum qui recreat orbem.

Il fallait que l'artiste qui parvenait aux honneurs de la popularité en dépit de toutes les causes qui tendaient à borner sa sphère d'action, il fallait, dis-je, qu'il eût un bien grand, un bien incontestable mérite. Les jeunes compositeurs de l'époque où nous sommes se plaignent de la difficulté qu'ils éprouvent à se faire connaître ; et pourtant ils ont des théâtres, où, avec de la persévérance et quelque protection, ils obtiennent de faire jouer des opéras ; ils ont les concerts où l'on entend leurs œuvres vocales et instrumentales ; l'immense domaine du piano leur est ouvert. Depuis la symphonie jusqu'à la contredanse, que de ressources s'offrent à leur activité ; depuis l'orchestre du Conservatoire jusqu'à l'orgue de Barbarie, que d'éléments de publicité ! Et les journaux que j'oubliais, les journaux qui les louent, soit par conviction, soit par camaraderie. Ils se plaignent, les ingrats ! C'étaient bien les musiciens du moyen-âge qui avaient le droit de gémir sur les obstacles mis à leur célébrité. S'ils étaient plus sobres de lamentations, c'est qu'ils avaient moins d'ambition apparemment.

La ville de Mons a donc décidé qu'un monument serait élevé à Orland de Lassus, et ce monument se trouvant terminé pour la fête communale de cette année, elle vient d'en faire l'inauguration. L'illustre artiste a figuré dans les réjouissances de la kermesse. L'importance musicale de la cérémonie a été médiocre. Si le bruit des choses de ce monde ne s'arrêtait au bord de la tombe, Lassus aurait été peu flatté de l'hommage que lui ont rendu ses concitoyens. Voulant célébrer la gloire d'un compositeur qui brilla entre tous ceux de son siècle, et qui a jeté tant d'éclat sur l'école belge, la ville de Mons aurait dû convoquer tout ce que la Belgique actuelle compte de célébrités musicales, et les grouper autour de la statue du maître. C'eût été une fête nationale. Animée de pensées plus larges, elle aurait été plus loin ; des artistes éminents de tous les pays, de toutes les écoles eussent été invités à venir honorer la mémoire de l'homme dont le génie, belge par droit de naissance, appartient à l'Europe entière par droit de conquête. Lassus, en effet, fut maître de chapelle de Saint-Jean-de-Latran, à Rome ; quand il alla visiter Paris, le roi Charles IX, qui aimait passionnément la musique, à ce que nous apprennent ses biographes, lui fit le plus généreux accueil et voulut l'attacher à sa maison ; enfin il dirigea durant de longues années la chapelle du duc de Bavière, Albert-le-Magnanime, et mourut à Munich, où il avait une statue avant que la ville de Mons songeât à lui en ériger une. L'Italie, la France et l'Allemagne avaient donc, en quelque sorte, le droit d'être représentées à la cérémo-

nie dont il s'agit. Les magistrats montois n'en ont pas jugé ainsi. Ils ont voulu que les choses se passassent en petit comité, en famille. Les artistes de la capitale n'ont pas été conviés à la fête. Il y a plus, la classe des Beaux-Arts de l'Académie n'a pas été informée qu'elle dût avoir lieu. La solennité a été des moins solennelles ; musique, discours, tout était mesquin et prétentieux tout à la fois ; tout sentait la petite ville en un mot. Le peintre ingénieux des tableaux de la vie provinciale, Balzac, aurait trouvé là matière à plus d'un piquant chapitre.

Ce qui s'est fait à Mons à propos d'Orland de Lassus ressemble peu à ce que Bonn avait organisé pour Beethoven. C'est tout au plus si l'on eût pu soupçonner qu'il s'agissait d'honorer la mémoire d'un musicien. L'art n'aurait pas été réduit à un rôle plus secondaire, s'il eût été question d'inaugurer la statue d'un magistrat ou d'un médecin.

Le jour de la fête, le soleil, par bonheur, s'était levé radieux. Le soleil fait toujours bien dans une cérémonie publique, et puis c'est un ornement qui a l'avantage de ne rien coûter. Une animation inaccoutumée régnait dans la cité montoise. Il ne faut pas que l'ombre de Lassus en conçoive de la vanité, si toutefois les ombres sont susceptibles d'éprouver les mouvements des passions humaines. Ce n'est pas pour lui seul que la population avait pris ses habits et sa gaîté des dimanches. J'ai dit plus haut que la cérémonie de l'inauguration coïncidait avec les fêtes de la kermesse. Le jeu de balle, fort en vogue dans le Hainault; le tir à l'arc, les courses d'ânes, annoncées par le programme, étaient les causes vraiment déterminantes de l'entrain populaire. On ne s'est occupé de Lassus que subsidiairement. A onze heures la messe du maître belge, intitulée : *Or-hy à coup*, composée, suivant l'usage du temps, sur un thème connu, a été exécutée, non pas à la cathédrale, non pas à Saint-Nicolas, où Lassus fut enfant de chœur, mais dans une petite église peu faite pour l'appareil d'une solennité publique, par une Société de chœurs qui a pris le nom de Roland de Lattre, malencontreusement restitué ou attribué par un bibliographe à un maître de chapelle d'Albert-le-Magnanime. L'œuvre du grand musicien avait été accommodée au goût moderne; on y avait introduit des nuances et des oppositions auxquelles il ne songea point, auxquelles il ne put songer, car elles sont d'origine toute moderne. Cette messe est sans accompagnement; mais, afin de maintenir les chanteurs dans le droit chemin de l'intonation dont ils eussent pu dévier, étant généralement peu musiciens, on les a fait accompagner par l'orgue. Il va sans dire que ces arrangements ont eu pour résultat de dénaturer la pensée de l'auteur, et que l'effet du morceau a été médiocre. Du reste, l'assistance n'était pas nombreuse, et moins capable encore d'apprécier les anachronismes artistiques que je me vois forcé de signaler. Les autorités civiles et militaires occupaient le chœur; la nef principale avait été réservée aux personnes notables, lesquelles pouvaient y être admises moyennant rétribution et n'avaient pas abusé de leur droit; enfin, le peuple eût été admis gratuitement dans les bas côtés s'il se fût présenté; mais il ne se présenta point.

La messe achevée, on se forma en cortége pour se rendre au jardin public où devait avoir lieu l'inauguration de la statue. Les différents corps de musique d'harmonie de la ville et des environs avaient été mis en réquisition pour rehausser l'éclat de la fête. Chemin faisant, ils jouèrent alternativement des marches et des pas redoublés. Que n'ont-ils continué avec cette réserve ! Lorsqu'on fut arrivé au lieu où s'élève le monument, ces corps de musique se rangèrent autour du jardin dans lequel avaient pénétré les invités, et, animés d'un zèle fâcheux, se mirent à jouer à la fois, dans des tons divers, des morceaux différents. Étrange façon assurément de rendre hommage à la mémoire d'un illustre compositeur. Il n'est personne qui n'ait dû, en ce moment, envier le sort d'Orland de Lassus, non à cause de sa gloire et des honneurs qui lui étaient rendus, mais parce que, étant de bronze, il n'entendait pas l'abominable cacophonie dont on se plaisait à déchirer les oreilles des vivants. Enfin ce charmant concert prit fin. Le bruit du canon annonça le début de la cérémonie, et le voile qui couvrait la statue tomba. La voix du canon n'est pas précisément mélodieuse, mais elle n'est pas fausse du moins, et, sous ce rapport, elle remplaça avantageusement celle des orchestres dont je viens de parler. Au canon succéda, à son tour, l'éloquence administrative du bourgmestre, qui parla de Lassus comme un magistrat peut le faire d'un artiste. Vinrent ensuite plusieurs autres discours en prose et dont on n'entendit guère mot, mais auquels on applaudit de confiance. Après que toutes ces fleurs de rhétorique et de poésie eurent été répandues autour de l'image du grand homme, la Société de *Roland de Lattre* chanta un chœur composé pour la circonstance et qui, à défaut d'autre mérite, eut celui de n'être pas long.

Pendant que le cortége regagne le centre de la ville dans l'ordre où il est venu, examinons la statue. L'expression de la figure est noble et inspirée, mais la pose est malheureuse. Une des mains de l'artiste est appuyée sur le clavier d'un orgue portatif; il lève l'autre, dont on suppose qu'il vient de frapper un accord. Son mouvement est forcé, et une pose simple et naturelle eût été bien plus conforme aux règles de la statuaire, qui doit, avant tout, donner l'idée du repos éternel. Orland de Lassus est représenté dans un costume de cour; autre faute. Le sculpteur aurait dû copier tout simplement la belle miniature de la bibliothèque royale de Munich, où Lassus est peint dans son costume de maître de chapelle. Sa statue aurait eu plus de vérité et plus d'ampleur.

Un bibliographe ayant découvert ou cru découvrir qu'Orland de Lassus s'était appelé Roland de Lattre et qu'il avait changé de nom à la suite d'une condamnation qu'avait subie son père pour crime de fausse monnaie, il fut sérieusement question de consacrer, dans l'inscription de la statue, cette version, fondée sur le récit d'un analiste peut-être mal renseigné. On a fini par comprendre qu'il serait ridicule de substituer un nom obscur à celui sous lequel s'était répandue la renommée de l'artiste, et que le musicien montois se fût-il appelé mille fois de Lattre, Lassus était son nom historique. Lassus a donc prévalu ; mais pour mettre d'accord l'état civil avec la voix publique, on a ajouté *de Lattre* entre parenthèses.

Je devrais avoir à terminer cette relation par le compte-rendu de quelque grand festival dans le genre de ceux que l'Allemagne organise en pareil cas. Il ne dépend pas de moi de borner à ce qui précède ma mission d'historiographe. Les magistrats municipaux de la ville de Mons ont pensé que ce serait beaucoup de peine et beaucoup de dépense. Ils ont préféré ouvrir deux concours, l'un de chant d'ensemble et l'autre de musique d'harmonie. Les concours n'offrent aucune sorte d'intérêt artistique; mais il n'en coûte que quelques médailles pour satisfaire les nombreuses sociétés qui ne manquent pas d'accourir dans un but d'amour-propre. Animés par la lutte, altérés par le chant et par le jeu instrumental, les concurrents sont des consommateurs fort estimés des hôteliers. Les vainqueurs célèbrent leur triomphe le verre à la main; c'est aussi par de généreuses libations que les vaincus se consolent de leur défaite. L'octroi tire son profit de cette double disposition plus bachique que musicale, et les magistrats municipaux ne perdent pas de vue les intérêts de l'octroi. Les deux concours ont donc eu lieu. J'avoue que je ne me suis pas trouvé doué d'un dilettantisme assez robuste pour affronter l'ennui de pareilles séances où la vanité de quelques sociétés se trouve seule en jeu.

La ville de Bonn avait offert à la curiosité des étrangers deux maisons où était né Beethoven. C'était du luxe. Mons n'a pas été en mesure de se procurer la moitié de cet avantage. On ignore si la maison où Lassus a reçu le jour existe encore. A la rigueur on aurait pu l'inventer; mais on a mieux aimé ne rien faire d'apocryphe, et l'on a eu raison.

Telle est la relation des cérémonies auxquelles a donné lieu l'inauguration de la statue d'Orland de Lassus à Mons. Il est regrettable que la Belgique n'ait pas rendu un plus digne et plus solennel hommage au plus illustre de ses musiciens.

O.

ÉPHÉMÉRIDES MUSICALES.

5 juin 1826. Mort de Charles-Marie de Weber, à Londres.

6 — 1780. Première représentation d'*Andromaque*, de Grétry, à l'Opéra de Paris.

7 — 1807. Naissance d'Adrien-François Servais, à Hal (Brabant).

8 — 1810. Naissance de Robert Schumann, à Zwickau.

9 — 1763. Naissance de Charles-Gottlieb (Théophile) Umbreit, à Kehstedt, près Gotha. Ce compositeur et organiste distingué mourut à Kehstedt, le 27 avril 1829.

10 — 1800. Mort de Schulz, à Schwedt. (Voyez les Ephémérides du 30 mars.)

11 — 1775. Mort d'Egide-Romuald Duni, à Paris. Ce compositeur dramatique, l'un des fondateurs de l'opéra français, était né à Matera, le 9 février 1709.

C'est par oubli que dans les Ephémérides musicales du n° 22, on a omis la journée du 27 mai; après le 26 mai, lisez :

27 mai 1840. Mort de Paganini, à Nice. (Voyez les Ephémérides du 18 février.)

Théodore PARMENTIER.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Académie impériale de musique, la 343e représentation de *Robert-le-Diable*.

*** Lundi dernier, *les Huguenots* ont été donnés devant une salle complétement remplie. Gueymard chantait le rôle de Raoul et s'y distinguait, comme à l'ordinaire, par ses brillantes qualités. Une débutante, Mlle Louise Steller, s'essayait dans le rôle de Valentine. Jeune et jolie, possédant une belle et pure voix de soprano, qu'elle a perfectionnée en prenant des leçons de Mme Henri Potier, Mlle Louise Steller ne manque pas non plus d'expression dramatique. Elle doit bientôt chanter le rôle de Rachel dans *la Juive;* à une seconde épreuve, on la jugera encore mieux.

*** *Moïse* et *le Prophète* composaient les spectacles de mercredi et de vendredi. La foule s'est portée aux deux représentations. Gueymard remplissait les rôles d'Aménophis et de Jean de Leyde.

*** La représentation extraordinaire au bénéfice de Levasseur, qui devait avoir lieu mardi dernier, est ajournée.

*** Roger est parti pour l'Allemagne. Il se rend directement à Breslau : il ira ensuite à Munich et autres villes importantes.

*** Des bruits qui paraissaient offrir une certaine consistance ont couru la semaine dernière, non sur un changement de direction, mais sur une modification dans le personnel administratif de l'Académie Impériale de musique. Du reste, tout s'est borné à des bruits, et M. Nestor Roqueplan reste seul directeur, comme par le passé.

*** Hier samedi, *les Mousquetaires de la Reine* ont été repris à l'Opéra-Comique pour les débuts du ténor Puget : Mlle Caroline Duprez remplissait le rôle d'Athénaïs, créé par Mlle Lavoye.

*** Le succès rétrospectif de *l'Épreuve villageoise* va toujours en augmentant. Jamais la pièce de Desforges et la musique de Grétry n'ont été plus goûtées. L'exécution gagne aussi de jour en jour; Mlle Lefebvre et Ponchard sont excellents dans les rôles de Denise et d'André. Bussine chante à ravir celui de M. de la France,

*** Le projet de loi destiné à prolonger la propriété littéraire et artistique au profit des veuves et des enfants, projet sur lequel M. Achille Jubinal avait présenté son rapport, n'a pu être discuté par le Corps législatif avant la clôture de la session. C'est donc un ajournement à la session prochaine.

*** Meyerbeer vient de quitter Berlin pour se rendre aux eaux de Spa, comme il le fait habituellement tous les étés, en passant par Paris, où il s'arrêtera une quinzaine de jours.

*** Jeudi, 26 mai, à neuf heures du soir, a eu lieu dans l'église de Saint-Germain-l'Auxerrois l'audition d'une messe en musique composée par M. Gounod et exécutée sous sa direction par les orphéonistes des cours et des écoles communales de la ville de Paris. Le préfet de la Seine, le secrétaire-général, plusieurs membres du conseil général, du conseil académique, de l'Institut (section de musique) assistaient à l'audition de cette messe, qui sera chantée le dimanche, 12 juin, dans l'église de Saint-Germain-l'Auxerrois, à dix heures et demie. Une enceinte sera réservée pour les autorités ecclésiastiques, municipales et scolaires. Une quête sera faite au profit de la caisse de l'Association des artistes musiciens.

*** Comme l'abbé de Voisenon, *qui dînait de l'autel et soupait du théâtre*, M. Martin, d'Angers, qui a beaucoup écrit de musique d'église, messes, motets, *requiem*, s'est mis à faire de la musique pour une de nos scènes lyriques. Marchant sur les traces de Spohr et de Weber, il a voulu payer son tribut au genre fantastique; il a essayé de faire aussi hurler Satan, d'avoir son *Faust*, son *Freischütz*. M. Martin, d'Angers, a donc mis en musique un libretto intitulé *Sathaniel*, qui lui a été confié par un de nos jeunes auteurs dramatiques. Ce *Sathaniel* est un nécromancien qui se sert de son pouvoir occulte pour procurer des bonnes fortunes. Convoqués à l'audition de quelques morceaux de la partition de M. Martin, d'Angers, nous avons trouvé la musique de cet ouvrage d'une mélodie facile et bien écrite pour les voix. L'harmonie de M. Martin, d'Angers, est comme toujours, claire, naturelle, et ne s'élançant jamais dans des voies neuves, hardies, inconnues. Nous avons remarqué un bel air de basse dit par Sathaniel, qui se compare modestement au vautour, figure par laquelle ce barbe-bleue se félicite de toutes les charmantes proies qu'il vise, fascine, et sur lesquelles il s'élance de son antre magique. Un air scénique, un peu trop en récitatif obligé, et, par conséquent peut-être pas assez *cavatiné*, a été dit par Mme Laborde, de l'Opéra, avec cette justesse d'intonation, ce fini d'exécution qui caractérisent cette habile cantatrice. Un chœur champêtre, qui se mêle à un chœur de buveurs, témoigne aussi dans l'auteur l'expérience des effets qu'on peut obtenir au moyen des masses chorales bien employées. Et maintenant quelle est la scène sur laquelle se jouera cet ouvrage; quels sont les acteurs qui le chanteront? Voilà la question, comme dit Hamlet.

*** Le 1er de ce mois, Emile Prudent donnait un grand concert à la nouvelle Société philharmonique de Londres. Il y a obtenu le plus beau succès qui ait marqué sa carrière. Le morceau intitulé *les Bois*, joué par lui et accompagné par un orchestre de cent dix musiciens, a été bissé avec acclamations et rappels. Le célèbre artiste va bientôt se rendre à Dublin, avec Pischek et Gardoni. En attendant, il joue dans tous les concerts de premier ordre.

*** La troupe italienne dirigée par M. Lorini obtient beaucoup de succès à Lyon : elle a débuté dans cette ville par *Il Barbiere di Siviglia*. Calzolari et Napoleone Rossi ont été fréquemment rappelés. La Beltramelli, qui copie un peu trop Mme de La Grange, a été accueillie un peu froidement. Cette dernière est attendue à Lyon pour le 1er août, et y produira sans doute le même effet qu'à Paris.

*** M. Prosper Fleuriet, directeur du théâtre de Montévideo, est à Paris pour quelques jours. Il a eu l'heureuse idée d'introduire l'opéra comique français sur le théâtre qu'il dirige, et où jusqu'alors on ne jouait que l'opéra italien. Son voyage a pour but l'engagement d'un bon nombre d'artistes.

*** Dans une soirée intime chez Mme Farrenc, on a entendu, il y a peu de jours un des plus grands flûtistes de notre époque, M. Van Boom, première flûte solo des célèbres concerts de la société *Felix meritis*, à Amsterdam. Rien de plus pur et de plus suave que la qualité de son que cet artiste tire de son instrument. Quant à son exécution, il suffira de dire qu'il n'existe pour lui aucune difficulté. M. Van Boom, qui n'avait point visité Paris depuis longtemps, a promis d'y revenir bientôt. Dans la même soirée, on a entendu un autre artiste d'un grand mérite, c'est M. Lévy, premier cor solo de la musique du roi de Saxe. Il a exécuté, avec Mme Farrenc, la sonate pour piano et cor de Beethoven, qu'il a eu l'avantage de jouer plusieurs fois avec l'auteur et avec Hummel pendant son séjour à Vienne, il y a une trentaine d'années. Ce morceau, ainsi que plusieurs solos, ont mis en relief les brillantes qualités du virtuose, et l'on a admiré la beauté et la puissance du son, comme la sûreté de son exécution.

*** La classe des beaux arts de l'Académie royale de Belgique a décidé, sur la proposition de M. Fétis, dans sa séance du 2 juin, qu'elle mettrait au concours, à l'occasion du mariage du prince royal, une symphonie triomphale destinée à célébrer cet événement. Le prix fondé pour ce concours spécial est de 1,200 fr. Les manuscrits devront être adressés au secrétariat de l'Académie avant le 1er août prochain. Le jugement sera rendu dans la séance du 11 du même mois. Les musiciens étrangers sont admis sur le même pied que les Belges à prendre part à ce concours.

*** Géraldy a décidément renoncé au professorat qu'il exerçait pendant quelques mois de l'année au Conservatoire de Liége. Désormais le célèbre artiste ne quittera plus Paris.

*** A peine Mme veuve Launer venait-elle de succomber que, par une fatalité bien imprévue et bien cruelle, Mme veuve Manéra, sa fille, a été frappée à son tour. Ses obsèques ont eu lieu vendredi dernier, en l'église de Notre-Dame-de-Lorette. Mme veuve Manéra était âgée de quarante-neuf ans. Depuis la mort de son mari, elle continuait de diriger l'établissement de facteur de pianos dont il était le chef. Elle avait aussi publié, sous forme d'albums, un certain nombre de compositions poétiques et musicales.

*** Le célèbre chanteur italien, Filippo Galli, professeur au Conservatoire de Paris, est mort hier, à la suite de longues souffrances. Ses obsèques seront célébrées aujourd'hui dimanche matin.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres*, 1er juin. — Berlioz a reparu pour la première fois devant le public anglais, au quatrième concert de la Société philharmonique de Hanover-Square. L'exécution de la symphonie d'*Harold* a été merveilleuse de verve et de précision; on en peut dire autant de celle du *Carnaval romain*. L'auteur a été salué en personne de chaleureux applaudissements. Un nouveau morceau, composé par lui, en style ancien, et délicieusement chanté par Gardoni, le *Repos de la sainte famille*, a produit un effet extraordinaire, et il a fallu le répéter. Sainton, le premier violon de Covent-Garden, mérite une mention pour la manière supérieure dont il a joué l'alto dans la symphonie d'*Harold*. Bottesini a obtenu aussi un beau succès en exécutant avec son talent prodigieux un nouveau concerto de contre-basse de sa composition, fort remarquable et bien instrumenté. — *Benvenuto Cellini* est en pleine répétition à Covent-Garden : la première représentation en aura lieu vers le 25 ou le 30 de ce mois. Voici la distribution des rôles; Cellini, Tamberlik; le Cardinal, Formès; Fieramosca, Tagliafico; Francesco, Stigelli; Bernardino, Polonini; Teresa, Mme Julienne; Ascanio, Mme Nantier-Didiée. La mise en scène doit être fort riche et fort belle. Mme Jullienne a fait sa rentrée par le rôle d'Alice dans *Robert-le-Diable*, qui a été donné lundi, 23 mai, avec son succès ordinaire. Formès est toujours un admirable Bertram, et Mme Castellan chante avec une habileté consommée le rôle de la princesse. Les jours suivants, le théâtre a donné *Guillaume Tell*, *Lucrezia Borgia* et *Ernani*.

*** *Berlin*. — La reprise de *la Juive* d'Halévy, avec une nouvelle distribution de rôles, a électrisé le public, grâce surtout au merveilleux talent de Mlle Wagner, dont la puissante et dramatique énergie convient parfaitement au rôle de Rachel; celui d'Éléazar a également trouvé un digne interprète dans M. Formes.

*** *Stettin*. — L'opéra d'Ad. Adam, *Giralda*, a été donné avec le plus grand succès : ces gracieuses mélodies, ces chœurs piquants et joyeux, cette musique facile, vive et dramatique, ont charmé l'auditoire, qui n'a cessé d'applaudir la nouvelle partition de l'auteur du *Postillon de Longjumeau*.

Le Gérant : BRANDUS.

CHEZ BRANDUS ET Cie, ÉDITEURS,

103, RUE RICHELIEU.

LES MOUSQUETAIRES DE LA REINE

Opéra comique en trois actes, paroles de M. DE SAINT-GEORGES, musique de

F. HALÉVY

De l'Institut.

PARTITION POUR PIANO ET CHANT, FORMAT IN-8°, NET, 15 FR. — PARTITION POUR PIANO SEUL, FORMAT IN-8°, NET, 8 FR.

MORCEAUX DÉTACHÉS AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO.

N° 1. Air chanté par M. Puget : *Ah ! mes amis* 7 50
2. Air chanté par Mlle Lemercier : *Ah ! messieurs* . . . . . 5 »
3. Air chanté par Mlle Duprez : *Bocage épais* . . . . . 6 »
3 *bis*. Le même, transposé en *ré : Bocage épais* . . . . . 6 »
4. Ariette chantée par Mlle Lemercier : *Parmi les guerriers* . . 5 »
5. Sextuor, Serment des chevaliers : *En preux chevalier* . . . . 6 »
5 *bis*. Le même, arrangé pour quatre voix d'hommes : *En preux* 5 »
6. Couplets chantés par Mlles Lemercier et Duprez : *Pour une seule* . 5 »
6 *bis*. Les mêmes, arrangés à une voix : *Pour une seule belle* . . 4 50
7. Marche des Mousquetaires, à quatre voix d'hommes : *Marchons* . 4 50
7 *bis*. La même, arrangée à une voix : *Marchons avec prudence* . 4 50
8. Cavatine chantée par M. Mocker : *Le bal commence* 4 50
N° 9. Air chanté par M. Carvalho : *Ah ! pour moi* 7 50
10. Quatuor, *Mon ami, les voilà, retiens-les, je te prie* . . . . . 12 »
11. Duo chanté par Mlles Lemercier et Puget : *Comme un bon ange* . 9 »
12. Grand chœur de la mascarade : *Sous les habits de la folie* . . 9 »
13. Couplets chantés par M. Carvalho : *Pas de beauté* . . . . . 5 »
14. Quatuor des masques, *Nuit charmante* . . . . . 9 »
15. Couplets chantés par Mlle Lemercier : *Le cardinal dans sa colère* . 5 »
16. Romance chantée par M. Puget : *Enfin un jour plus doux* . . . 5 »
16 *bis* La même, transposée en *si* bémol : *Enfin un jour* . . . . 5 »
17. Grand duo chanté par Mlles Duprez et Puget : *Trahison* . . 9 »
18. Romance extraite du duo, chantée par Mlle Duprez : *Je l'ai sauvé* 5 »
19. Duo chanté par MM. Carvalho et Mocker : *Saint-Nicolas* . . 9 »

ARRANGEMENTS.

Ouverture arrangée pour piano 7 50
— à 4 mains 7 50
BEYER. Op. 82. Bouquet de mélodies . . . . . 6 »
— Op. 86. Deux rondinos, chaque . . . . . 5 »
BRISSON ET GUICHARD. Duo pour piano et violon . . . . . 10 »
DÉJAZET (T.). Op. 37. Rondino sur l'air de Mlle Lemercier . . . . 6 »
DUVERNOY. Op. 160. Fantaisie pour piano . . . . . 6 »
— Op. 161. Rondino à 4 mains sur la marche des *Mousquetaires* . . . . . 6 »
GORIA. Op. 21. Fantaisie de concert . . . . . 9 »
HALL. Op. 39. Fantaisie brillante 7 50
HUNTEN (FR.). Op. 143. Fantaisie . . . . . 6 »
KALKBRENNER. Op. 178. Fantaisie pour piano 7 50
LEBOUC. Fantaisie pour violoncelle avec accompagnement de piano 7 50
LE CARPENTIER. 60e et 61e Bagatelle, chaque . . . . . 5 »
LEDUC. Op. 136. Fantaisie pour piano . . . . . 6 »
— Quadrille facile 4 50
LOUIS (N.). Op. 165. 19e sérénade pour piano et violon . . . . . 9 »
PETER SCHUBERT. Mosaïques pour piano, 4 suites, chaque . . . . 6 »
PIXIS. Op. 150. Caprice pour piano . . . . . 9 »
— Op. 151. Rondino 7 50
POISOT. Op. 17. Fantaisie à 4 mains . . . . . 9 »
REDLER. Valse facile et brillante . . . . . 5 »
ROSELLEN. Op. 86. Fantaisie brillante . . . . . 9 »
— La même à 4 mains . . . . . 9 »
SOWINSKI. Op. 65. Fantaisie pour piano . . . . . 9 »
WALDTEUFEL. Valse 4 50
WOLFF (ED.). Op. 129. Grand duo à 4 mains . . . . . 9 »
VOSS (CHARLES). Op. 35. Fantaisie militaire 7 50

DEUX QUADRILLES PAR MUSARD

Pour Piano à 4 mains, en Quintette et pour Orchestre.

Les airs arrangés pour 2 violons, par Panofka, en 2 suites, chaque 9 »
— violon seul . . . . . 9 »
— 2 flûtes, par Walkiers, en 3 suites, chaque. 7 50
— flûte seule 7 50
Les airs arrangés pour 2 cornets, par Colavier d'Albici, 2 suit., ch. 7 50
— cornet seul 7 50
Les airs arrangés en quatuor pour 2 cornets, 1 cor et 1 ophicléide-basse, par A. Lemoine, en 2 suites, chaq. 9 »

L'ouverture arrangée pour 2 violons, 5 fr.; pour 2 flûtes, 5 fr.; à grand orchestre, 24 fr. — La grande partition, 400 fr. — Les parties d'orchestre, 400 fr.

POUR PARAITRE INCESSAMMENT : Grande valse sur ***les Mousquetaires de la reine***, par **BURGMULLER**. — Prix : 6 fr.

Chez T. CHAILLOT, éditeur, 352, rue Saint-Honoré,

SIX MOTETS

A 2, 3 et 4 voix avec accompagnement d'orgue,

COMPOSÉS POUR ÊTRE CHANTÉS PENDANT LA MESSE BASSE,

PAR ALBERT SOWINSKI

OEUV. 80.

N°s 1. *Domine Deus*, à l'Introït, à quatre voix.
2. *Lætabitur terra*, à l'Offertoire, à quatre voix.
3. *O salutaris*, à trois voix sans accompagnement.
4. *O quam suavis*, solo, à l'Elévation.
5. *Caro mea*, à deux voix, pendant la Communion.
6. *Laudate*, à quatre voix, pour l'Action de grâce.

PRIX DES SIX MOTETS, 12 FR. — SÉPARÉMENT, CHAQUE, 2 ET 3 FR.

MUSIQUE D'ORGUE

RECUEIL DE 300 VERSETS

CHOISIS DANS LES OUVRAGES DES MAITRES ALLEMANDS, ET PUBLIÉS EN 15 LIVRAISONS, PAR

R. GROSJEAN,

Organiste de la Cathédrale de Saint-Dié (Vosges).

Prix de souscription : net 15 fr. (1 fr. la livraison envoyée *franco*).

Ces Versets ou Antiennes, d'un style religieux sans être trop sévère ni trop difficile, conviennent à tous les organistes et pour tous les offices de leur paroisse. — Les 10 premières livraisons ont paru.

S'ADRESSER A L'AUTEUR. (*Affranchir.*)

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

20e Année. | No 24. | 12 Juin 1853.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, ET POUR TOUTE LA SUISSE. Chez M. Ed. de la Flechière, 193, rue du Terraillet.
Bruxelles. Detrie Tomson, 15, rue des Dominicains.
Londres. S'adresser à M. Davison Wessel et Cie, 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Maison Brandus, perspective Nevski.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Théâtre impérial de l'Opéra-Comique, reprise des *Mousquetaires de la Reine*, début de M. Puget. — Théâtre impérial Italien, *Maravilla*, drame lyrique en espagnol et en trois actes, libretto et partition de M. José Ciebra (première représentation), par **Henri Blanchard**. — Société de la Grande-Harmonie au Jardin-d'Hiver, par **Léon Kreutzer**. — De l'art du chant, M. Panofka, par **Henri Blanchard**. — De la musique à Lyon depuis 1713 jusqu'en 1852, par **Paul Smith**. — Ephémérides musicales. — Nouvelles et annonces.

THÉATRE IMPÉRIAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Reprise des *MOUSQUETAIRES DE LA REINE*.

DÉBUT DE M. PUGET.

Les Mousquetaires de la Reine sont un de ces rares ouvrages qui deviennent rapidement centenaires par le nombre de leurs représentations, mais qui restent toujours jeunes par leur intérêt vivace et leur mérite supérieur. Un de nos confrères écrivait, il y a peu de jours, que le poëme de M. de Saint-Georges était assez fort pour se passer d'une bonne musique, et que la musique de M. Halévy, excellente en tout point, aurait pu se passer d'un bon poëme. « Faites le calcul, ajoutait-» il, multipliez l'un par l'autre l'effet de ces deux choses excellentes. » Nous ne saurions mieux dire, ni mieux expliquer la vogue éclatante dont *les Mousquetaires de la Reine* ont joui pendant si longtemps, et qui n'eut d'égale que celle du *Val d'Andorre*, autre ouvrage des mêmes auteurs, autre événement pour le théâtre. *Les Mousquetaires* et le *Val* se succédèrent à deux ans et quelques mois d'intervalle. La première des deux pièces fut donnée le 3 février 1846 : Roger, Mocker, Hermann Léon, Mlle Lavoye, Mlle Darcier, jouaient et chantaient les rôles d'Olivier d'Entragues, d'Hector de Biron, du capitaine Roland, d'Athénaïs de Solange et de Berthe de Simiane. Aujourd'hui, de tous ces artistes éminents, un seul se retrouve encore à son poste : c'est Mocker, le charmant acteur, le chanteur plein de goût, habile à tirer d'une voix bornée, mais toute sympathique, des notes d'une suavité exquise, qui s'enchaînent par groupes argentins et perlés. Mocker eût été certainement l'artiste le plus difficile à remplacer dans cette pléiade de talents qui sont allés s'éparpillant sur d'autres scènes.

Cela ne veut pas dire que Roger fût inférieur à Mocker dans le personnage d'Olivier, l'un des plus beaux fleurons de sa riche couronne ; mais Olivier a quelque chose de plus franc, de plus tranché dans son allure dramatique. La passion l'anime et le soutient sans cesse. Il n'a rien à déguiser, rien à excuser par les nuances infinies de la diction, par le jeu gradué de la physionomie. Hector est dans une situation beaucoup plus compliquée, dans laquelle un faux mouvement aurait pu tout perdre, et, au contraire, Mocker a tout sauvé.

Un nouveau ténor, que de nombreux succès annonçaient d'avance, vient de prendre le rôle d'Olivier et d'y justifier sa renommée. Puget a du talent, beaucoup de talent : il joue avec intelligence et chaleur ; il est ému et il émeut; il chante d'une voix qui porte et dont les notes élevées sont pleines de séduction. Il chante comme il parle, c'est-à-dire avec aisance et sans ralentissements forcés. S'il n'a pas toutes les qualités extérieures de son devancier, il est bien de sa personne, ni grand, ni petit : son geste et sa parole marchent toujours d'accord. Puget sera donc une acquisition des plus heureuses : il remplira une place toujours vacante depuis le départ de Roger.

On aurait conçu pour Mlle Caroline Duprez le rôle d'Athénaïs de Solange, qu'il n'eût pu être mieux taillé à l'image de son talent jeune et candide, de sa tournure distinguée, de sa voix virginale. Le costume Louis XIII et la belle coiffure du temps lui conviennent à merveille. Les paroles et la musique ne lui vont pas moins bien. Son succès a commencé dans l'air si charmant et si souvent répété : *Bocage épais ;* il s'est continué dans l'admirable quatuor du second acte, et augmenté dans le duo dramatique du troisième. A ce moment les bravos unanimes sont arrivés avec accompagnement de bouquets et de fleurs.

Mlle Darcier avait laissé de gracieux souvenirs dans Berthe de Simiane : Mlle Lemercier a recueilli toute sa succession, et non sous bénéfice d'inventaire. Elle a été grande dame aussi, avec la teinte de malice, de coquetterie que le rôle demande. Elle y en a mis tout juste ce qu'il fallait, rien de moins, rien de plus, et elle a chanté en artiste qui ne se repose pas sur les bravos, mais qui cherche dans de nouvelles études, dont l'influence se fait sentir, un moyen d'en obtenir plus encore que par le passé.

Le rôle du capitaine Roland avait été le triomphe d'Hermann-Léon, qui se signala depuis par d'autres créations originales, mais qui fut et demeurera toujours le capitaine Roland par excellence. Carvalho se chargeait d'une rude tâche en essayant de le remplacer. Comme acteur, il a bien rendu quelques parties du rôle ; comme chanteur, il est encore trop jeune de voix et de méthode pour y avoir réussi toujours.

De même qu'à l'époque de leur création, *les Mousquetaires de la Reine* ont été à leur reprise environnés d'un luxe de mise en scène tout à fait en harmonie avec la chevaleresque élégance du sujet. Des artistes distingués, qui ordinairement jouent des rôles à eux tout seuls, prêtent leur concours à ce personnage multiple qu'on nomme le chœur, et dont l'intervention jette tant de variété dans le drame noble et pathétique de M. de Saint-Georges. La partition écrite par M. Halévy, ce maître si fécond, si souple dans ses inspirations, qui a fait *l'Eclair*

comme s'il ne venait pas de composer *la Juive*, qui a composé *le Juif errant* comme s'il ne venait pas d'écrire *le Val d'Andorre* et *la Fée aux roses*, sera toujours rangée au nombre de ses chefs-d'œuvre de premier ordre. Elle a son caractère, sa couleur, qui la distinguent de toutes les autres filles du même père. Le temps qui s'est écoulé depuis sa naissance n'a eu pour résultat que de faire mieux ressortir son originalité.

P. S.

THÉATRE IMPÉRIAL ITALIEN.

MARAVILLA,

Drame lyrique en espagnol et en trois actes, libretto et partition de M. José Ciebra.

(Première représentation le samedi 4 juin 1853.)

Avec une littérature qui a sa place marquée en Europe, l'Espagne possède une langue riche, belle, sonore, mais qui dépasse peu cependant la péninsule ibérique. Sa musique, qui n'est pas non plus sans caractère, procède par petites mélodies, par phrases exiguës qui semblent plutôt faite pour la chorégraphie que pour la voix humaine. Il n'y a pas, à proprement dire, de musique, d'opéra national en Espagne: on en est toujours à l'opéra italien. L'histoire de ce pays avec ses Maures, sa galanterie, ses sérénades, ses amants jaloux sous les jalousies, abonde en sujets dramatiques; mais l'Espagne manque d'auteurs et de compositeurs. M. José de Ciebra a cru pouvoir réunir ces deux titres à celui de guitariste agréable qu'on ne lui conteste pas; il a donc écrit un libretto intitulé *Maravilla* (Merveille), sans croire, nous aimons à le penser, qu'il ait fait une pièce merveilleuse, et il l'a mise en musique. Comme le fameux opéra de *Pigeon vole*, par Castil-Blaze, qui n'a eu qu'une représentation, *Maravilla* n'aura fait qu'une seule apparition devant le public. Cette exhibition de littérature à peu près dramatique et musicale était assez l'image de ce qui vient de ce pays: indigence et vanité; une sorte de misère se drapant avec orgueil, et rappelant Odry dans la parodie de *Ruy-Blas*, alors qu'il se promenait fièrement sur le théâtre de sa gloire, se disant avec plaisir à lui-même: *Je suis un noble Espagnol!* pendant que son valet de chambre lui lançait force coups de pied à l'endroit où le dos perd son nom, comme dit Arnal. Ces atteintes, intellectuelles il est vrai, ces coups de pied ou plutôt de plume n'ont pas été épargnés à l'auteur de *Maravilla* et à ses interprètes. Les mesures à trois et deux temps mêlées, qui représentent, si l'on veut, la mesure à cinq temps, se montrent dans le premier morceau et l'ouverture de l'opéra de M. Ciebra, et ne sont pas plus déplacées là qu'ailleurs. Cette ouverture n'est pas non plus trop mauvaise. On y distingue des motifs nationaux assez piquants de mélodie. Le compositeur, qui ne s'est fait connaître jusqu'à ce jour que comme guitariste, connaît assez l'orchestre et l'instrumentation. Il y a, de plus, dans la partition de M. Ciebra, de jolis motifs mélodiques, de suaves nocturnes, un chœur de religieuses à deux voix un peu trop en tierces et en sixtes, et qui pourrait être un peu plus riche harmoniquement; mais tel qu'il est, ce chœur n'est pas sans charme par sa suavité mystérieuse; puis, enfin, il y a dans le deuxième acte, entre don Léonardo et Maravilla, un duo qui serait d'un bon effet scénique si le libretto ne côtoyait continuellement l'absurde sous le double rapport des situations et du style. Comme poésie espagnole c'est ridicule, et comme traduction c'est grotesque.

L'exécution n'a guère été plus sérieuse. Mlle Elise Lucas a chanté le principal rôle avec une inexpérience de la scène qui a nui à son chant qu'elle a souvent fait applaudir justement dans différents concerts. Mlle Clotilde Sémiglia a rempli le rôle d'Agapita, nom aussi singulier que le personnage dans la pièce, en mezzo soprano qui essayait de se déguiser en contralto sans pouvoir y parvenir. M. Cacerès, qui joue aussi de la guitare comme M. Ciebra, car tout Espagnol est guitariste, M. Cacerès, qui, de plus, est attaché comme coryphée au Théâtre-Italien, a chanté le rôle de l'amant jaloux en altérant quelques quartes et quelques tierces, atteint qu'il était, ainsi qu'il nous l'a dit lui-même en un petit *speech* improvisé, d'un accès de fièvre tierce ou quarte aussi.

Cette représentation *extraordinaire* a été émaillée de rires ironiques, de murmures, d'interpellations, de réclamations d'un duo pour deux guitares promis par MM. Ciebra, et dont le public a été frustré. C'est probablement la première fois qu'un morceau de guitare a été demandé avec autant d'instance par un auditoire musical. On a remarqué le premier chœur qui célèbre les charmes de la capitale de la Navarre: Vive Pampelune! Vive Pampelune! Joyeux Navarrais, élevez votre voix! (*Viva Pampeluna, viva! no cese de esclamar.*) Ce morceau n'est pas sans caractère, bien que le vivat au lieu d'exprimer l'enthousiasme par une note élevée, tombe par une phrase mélodique peu harmonieuse, et qui peint moins la joie du peuple qu'une excitation de contrebandiers à leurs mulets, ainsi que l'a dit assez justement un journal.

Une nouvelle audition de la partition de M. Ciebra aura lieu, dit-on, dans le courant de ce mois-ci. Cette seconde épreuve démontrera sans doute que ce drame lyrique espagnol n'est qu'une sorte de parodie de la musique italienne, et qu'il est dépourvu d'originalité.

Henri BLANCHARD.

SOCIÉTÉ DE LA GRANDE HARMONIE,

AU JARDIN-D'HIVER.

Je confesse que la famille Sax laisse peu de repos à ma plume. Dernièrement, il s'agissait du système fécond appliqué au piano par M. Sax père (l'Empereur a voulu entendre à Saint-Cloud le nouveau piano, et a témoigné tout son intérêt à l'heureux inventeur); aujourd'hui, il s'agit de M. Adolphe Sax et de ses enfants d'airain et de cuivre, grands et petits; car, Dieu merci, innombrable est sa postérité!

M. Sax est persuadé que dans les arts il ne s'agit pas seulement de créer et d'inventer, — beaucoup de gens ont fort bien fait leur chemin sans se donner cette peine-là; — il pense qu'il faut manifester ses créations le plus souvent possible devant le public, afin de l'habituer peu à peu à accepter ce qui est vrai, ce qui est logique, ce qui est excellent, à la place des vieilles erreurs, des séculaires routines auxquelles il porte une affection si particulière et si dévouée. M. Sax a eu donc une heureuse idée en choisissant pour la manifestation de ses découvertes une salle plus grande que celle qu'il a fait construire rue Saint-Georges, où toutes les sommités de l'art se sont réunies, il est vrai, pour entendre ses instruments, mais qui ne lui offrait pas toutes les conditions de publicité d'un plus vaste local. C'est le Jardin-d'Hiver que M. Sax a choisi pour théâtre; c'est là qu'après avoir organisé une Société d'instruments de cuivre, absolument selon ses vues, il nous a mis à même d'apprécier les résultats obtenus et de constater une fois de plus les services rendus à l'art par son infatigable ardeur.

La musique de la *Société de la grande harmonie* (c'est son titre). est ainsi composée: flûte, petite flûte, deux hautbois, deux petites clarinettes, quatre clarinettes, quatre saxophones, soprano, alto, ténor, basse, une clarinette basse, deux petits sax-horns en *mi* bémol, deux sax-horns contraltos en *si* bémol, quatre saxo-trombas en *mi* bémol, deux sax-horns barytons en *si* bémol, deux sax-horns basse en *si* bémol, deux sax-horns contrebasse en *mi* bémol, grand sax-horn contrebasse en *si* bémol (celui-là, cher lecteur, je vous le recommande lorsque vous aurez à entendre sa puissante et solennelle voix), deux cornets à pistons, deux cors, deux trompettes à cylindre, trois trombones, les timballes, la grosse caisse, etc., etc.

L'organisation de cette musique, si M. Sax eût augmenté le nombre des instruments aigus, des flûtes, hautbois et clarinettes (ceci est l'objet d'une vieille querelle entre l'inventeur et moi), réaliserait la perfection. Rien de suave, de doux, de modéré dans sa puissance, de puissant dans sa douceur, comme ce vaste ensemble qui, partant des extrémités du grave, monte aux confins de l'aigu par une série non interrompue d'échelons sonores. Rien de plus extraordinaire aussi que d'entendre ces instruments de cuivre, autrefois si limités dans leurs moyens, et quant à la justesse et quant à la rapidité, et surtout quant à la délicatesse de nuances, exécuter des morceaux primitivement composés pour des instruments à cordes, avec la précision d'un violon ou d'un violoncelle.

C'est dans l'ouverture de *Zampa* que ces qualités incontestables se sont particulièrement révélées. En disant que le public tout entier a été frappé de la puissante sonorité de la nouvelle musique, je ne dirai rien que tout le monde ne sache; mais ce qui a le plus frappé les artistes, les gens dévoués au progrès de la musique, c'est la perfection des nuances, perfection si grande qu'il était difficile d'imaginer que des instruments de cuivre pussent y atteindre. Ainsi les accords *pp* et *appogiati* des saxhorns, accompagnant la clarinette, avaient toute la délicatesse du quatuor le plus subtil, et plus tard lorsque vient à éclore la mélodie vive et entraînante du finale, le saxhorn en *si* bémol, sous les lèvres de M. Arban, le Vieuxtemps de la trompette, n'avait rien à envier au roi des instruments, au violon, en délicatesse et en grâce.

J'ai choisi, pour m'étendre un peu, cette ouverture de *Zampa*; mais dans toutes les autres œuvres qui figuraient au programme, la fantaisie sur *Giralda*, l'ouverture du *Carnaval romain*, etc., l'exécution a été également remarquable. C'est M. Mohr qui était chargé de la diriger, et je suis heureux de pouvoir féliciter cet artiste, aussi bon compositeur que chef d'orchestre habile.

Tout au fond de ce délicieux jardin, à moitié cachée par les longues feuilles des lataniers et des bananiers qui croissent dans ce paradis, comme dans leur pays natal, la fanfare du 8e bataillon de chasseurs alternait avec les morceaux exécutés par la Société de la grande harmonie. Cette f nfare présentait le fait extraordinaire qu'elle ne déchirait pas l'oreille, et qu'au contraire les sons, tamisés par la distance et le feuillage, se déroulaient avec autant de douceur que de puissance. L'organisation de cette fanfare est des plus ingénieuses. L'instrument dans son état naturel, c'est le clairon, le simple clairon, qui sonne le réveil, la diane ou la soupe. Armé d'une pièce additionnelle, l'instrument devient alors, au gré de l'exécutant, basse, ténor, contralto, ou soprano d'harmonie. Il en résulte donc qu'avec des instruments tous de dimensions égales, l'échelle sonore se trouve occupée tout entière. Il en résulte aussi que les musiciens se trouvent débarrassés du poids gênant des ophicléides et trombones usités autrefois dans les fanfares.

Là où les lions rugissent, les rossignols devraient se retirer prudemment sous l'ombre des bois. Cela n'a pas empêché M. Coulon, de l'Opéra-Comique, et M. Cornélis d'obtenir du succès dans divers morceaux qu'ils ont interprétés.

A cette seconde matinée assistait un public d'élite, au milieu duquel j'ai remarqué M. le baron Charles Dupin, M. le baron Taylor, le préfet de la Seine, M. Jobard, de Bruxelles, un grand nombre de généraux, de colonels et d'officiers. Cet empressement est de bon augure pour l'avenir. Du jour où l'on se décide à venir entendre la musique de M. Sax, sa cause est gagnée; mais encore faut-il qu'elle soit plaidée, et elle l'a été victorieusement jeudi dernier : aujourd'hui je n'en suis que le rapporteur. Mais que ne suis-je l'un des juges! Jamais boule blanche plus sincèrement donnée au génie ne serait tombée dans l'urne.

LÉON KREUTZER.

DE L'ART DU CHANT.

M. PANOFKA.

De nos jours où l'on a remis tant de choses graves en question, il n'est pas étonnant que le plus mobile de tous les arts, la mélodie et ses caprices, l'harmonie et ses hardiesses, l'enseignement de la musique, du chant, enfin, ne reposent pas sur des règles rationnelles, fixes, déterminées. Nous assistons à la bataille des théories, des méthodes, qui prennent toutes pour devise : VÉRITÉ! Le difficile est de démêler dans tous ces traités, consciencieusement faits du reste, la vérité vraie. Et, par exemple, dans l'art du chant, cette puissante et délicieuse émission de la voix humaine, décider entre la manière de procéder de tant de docteurs n'est pas chose facile. Qui est-ce qui prononcera entre Bordogni, Manuel Garcia, Banderali, Piermarini, Mmes Damoreau, Sontag, La Grange, qui représentent d'une part le chant libre, aisé, la vocalisation facile et brillante; et de l'autre part, Duprez, Delsarte, Ponchard, Révial, avec les souvenirs de la Pasta, de la Malibran, Cruvelli, etc., qui représentaient et représentent le chant large, dramatique, la voix sombrée, historique, passionnée? Pour trancher la question il ne faudrait pas moins qu'être versé dans la physiologie, l'esthétique, l'art du chant, et la critique. M. Panofka, qui s'est toujours livré à ces trois études, a beaucoup réfléchi, médité, écrit sur l'art du chant : il est auteur de plusieurs ouvrages élémentaires, du *Guide de chant pratique*, contenant quarante-huit études en forme de vocalises, pour toutes les voix; de douze études à deux voix, pour soprano et contralto; de scènes dramatiques, intitulées : *Haydée*, *le Pélerin*, *le Naufrage*, *la Fiancée*, etc.; d'un grand nombre de romances et *canzone*, sur des paroles italiennes; de duos italiens aussi, pour diverses voix; enfin, de ballades et duos avec paroles anglaises, publiés à Londres, pendant son séjour dans cette capitale.

Le dernier ouvrage de M. Panofka est un traité complet de l'art du chant qui va bientôt paraître, et qui sera suivi d'une brochure sur le mécanisme vocal, si le mot mécanisme convient bien à la définition de l'organe de la voix, cet interprète du cœur, de la passion et de tout ce qu'il y a de terrible et de tendre, et de poétique et de charmant dans l'organisation humaine.

Il nous a été donné de juger M. Panofka comme homme pratique, comme professeur de chant, et les résultats qu'il a déjà obtenus sont aussi extraordinaires que réels. C'est surtout des organes déraillés de la voie ordinaire, et même éraillés par de fausses études qu'il a remis dans le bon chemin et, pour ainsi dire, reconstitués.

Parmi les jeunes personnes qui ont confié leur avenir de cantatrices à la méthode de M. Panofka, nous en citerons deux que nous avons entendues : Mlle Cécile Saeman et Mlle Thérèse Morin, amie et compatriote de la célèbre Jenny Lind.

Six mois ont suffi à M. Panofka pour réformer l'émission de la voix de Mlle Saeman, l'égaliser et lui donner de l'éclat et de la vibration. Cette jeune personne, qui à la beauté physique joint d'excellentes dispositions musicales, nous paraît destinée à un bel avenir. Cet avis est partagé par M. Halévy, qui a suivi avec intérêt ses études sous la direction de M. Panofka, à qui il a exprimé la plus grande satisfaction sur son mode d'enseignement.

Mlle Morin aussi doit à un travail de quatre mois seulement la belle sonorité et l'égalisation d'une voix qui de très-dure qu'elle était, est devenue d'une souplesse et d'une rondeur parfaites, et peut être classée parmi les plus belles voix de contralto.

De pareils succès doivent encourager l'habile professeur à persévérer dans la carrière à laquelle il s'est voué avec un véritable amour, et pour laquelle il possède toutes les qualités désirables.

HENRI BLANCHARD.

DE LA MUSIQUE A LYON

DEPUIS 1713 JUSQU'A 1852.

C'est une promesse déjà ancienne, oubliée de tout le monde peut-être, excepté de nous, que nous voulons tenir aujourd'hui. Un discours de musicien, prononcé à sa réception dans une académie, n'est pas chose si commune qu'elle doive s'évanouir à l'instant même, et qu'il ne soit permis de s'en occuper encore quelques mois après l'événement. L'Académie est celle de Lyon ; le musicien est Georges Hainl, le célèbre violoncelliste et chef d'orchestre, qui, à son entrée dans le sanctuaire, ne put s'empêcher de répéter le mot du doge de Gênes à la cour de Versailles, déjà répété par M. Scribe en arrivant à l'Académie française : « Ce qui m'étonne le plus ici, Messieurs, c'est de m'y voir. »

Et en remerciant ses nouveaux confrères de la faveur exceptionnelle dont il était l'objet, faveur qu'aucun autre musicien n'avait obtenue dans ce siècle, George Hainl trouvait une occasion toute naturelle de leur rappeler que la musique n'était pas étrangère aux origines de l'Académie, et d'esquisser une rapide histoire de l'art si heureusement cultivé par lui dans la seconde ville de l'empire. Ainsi, George Hainl échappait aux banalités du discours académique, et substituait à la pompe stérile d'une harangue l'intérêt d'un mémoire rempli de faits. Voilà comment et pourquoi son discours mérite encore aujourd'hui l'attention et même la critique, si quelques erreurs se sont glissées à travers des souvenirs et des considérations d'une incontestable justesse.

Dès l'année 1713, il se formait à Lyon, sous le titre d'*Académie des beaux-arts*, une société qui devait, deux fois par semaine, donner des concerts et tenir des conférences sur la physique, les mathématiques et les arts. C'était un institut au petit pied. Les exécutants étaient pris parmi les deux cents membres ordinaires et honoraires de l'Académie, d'où le beau sexe n'était pas exclu. A chaque concert on avait droit d'inviter trente dames de la ville et quinze personnes étrangères. En 1724, cette société, à la fois littéraire et musicale, fut autorisée par lettres patentes du roi, et fit élever sur la place des Cordeliers une maison qui subsiste encore sous la dénomination de *Maison du concert*. N'est-ce pas là une des antiquités dont la ville de Lyon a le plus droit d'être fière ? Entre tous les monuments français, la *Maison du concert* n'est-elle pas unique en son genre ?

La société possédait une bibliothèque musicale, qui passait pour la plus riche de l'époque ; deux Lyonnais, Horace Coignet et Granier, en furent successivement les conservateurs. Le premier fit à Lyon la musique de *Pygmalion*, qui fut exécutée pour la première fois dans une des salles de l'Hôtel-de-Ville, en présence de Jean-Jacques Rousseau, l'auteur du fameux monologue ; mais, quoi qu'en dise George Hainl, appuyé sur l'autorité de M. Castil Blaze, le second ne fit pas la musique du *Devin du village*.

Rayons du discours de George Hainl cette vieille calomnie inventée par les contemporains de J.-J. Rousseau, les jaloux de son talent, de sa gloire, et dont Grétry l'a si noblement vengé dans ses *Essais*. Grétry s'y connaissait pour le moins autant qu'un autre, et il n'élevait aucun doute sur la paternité musicale de l'auteur d'*Emile* et des *Confessions*. Il la confirmait par de si bonnes raisons qu'on s'étonnerait que la calomnie vécût encore, si ce n'était une calomnie et qu'à ce titre elle ne fût immortelle.

Si par hasard quelqu'un voulait connaître le noms de ces académiciens primitifs, il en trouverait la liste exhumée avec soin dans le discours de George Hainl. Ce ne sont pas, il est vrai, des illustrations de premier ordre. On y remarque un P. Dumas, auteur de *Mémoires sur l'harmonie et sur le tempérament de l'orgue et du clavecin* ; un Mathon de la Cour, qui écrivit des *Mémoires sur l'harmonie* ; un Clapasson, auteur d'un *Essai sur le sublime en musique* ; un Bollioud de Mermet, secrétaire perpétuel de l'Académie, excellent organiste, qui composa un ouvrage intitulé : *De la corruption du goût dans la musique française*, et alors, comme le remarque George Hainl, la musique française n'existait presque pas. Cependant, on l'accusait déjà d'être corrompue ! C'est qu'à toutes les époques, à toutes les heures, il y a eu des gens décidés, par conviction ou par calcul, à déclarer tout changement, même excellent, une décadence, comme d'autres à ériger tout changement, même détestable, en un progrès. Ainsi va la musique ; ainsi le monde !

Par lettres patentes du 1er juin 1758, l'Académie se sépara de la société du concert, mais elle ne renonça pas à compter des musiciens parmi ses membres ; elle en admit plusieurs dans la seconde moitié de l'autre siècle. Elle vient d'élire George Hainl dans la seconde moitié à peine commencée de celui-ci. Jusqu'en 1788, il n'y eut de concerts publics que dans la salle de concert, naguère sœur jumelle de l'Académie. Jarnowik et Punto s'y firent entendre les derniers. Mais Lyon renfermait alors beaucoup d'artistes supérieurs : Clementi, Bender, le violoniste Perraud, le violoncelliste Delattre, le contrebassiste Dorn. La musique instrumentale, soit à grand orchestre, soit en quatuor, était cultivée par une foule d'amateurs. Au nombre des plus ardents se distinguait un fabricant de soieries, nommé Dumont, qui habitait la rue du Puits Gaillot, et réunissait chez lui toutes les semaines, dans un local long et étroit, à la lueur de modestes chandelles, une trentaine d'amateurs, qui exécutaient de leur mieux des symphonies de Stamitz et des ouvertures de Grétry. Stadler, première clarinette au grand théâtre, dirigeait ces concerts intimes, et donnait aussi tous les dimanches, maison Mantes, des séances particulières dans lesquelles il produisait ses élèves et son fils, excellent violoniste. Tony Bauer, qui devint plus tard une notabilité locale, y commença sa réputation.

Mais la révolution, la guerre civile, les horreurs d'un siége, l'échafaud, le carnage, imposèrent un long silence aux musiciens. Quiconque s'occupait de musique passait pour un *muscadin*, un *aristocrate*, et risquait la lanterne. Il fallut donc bien se résigner à compter des pauses : heureux encore ceux qui en furent quittes à si bon marché ! Plus de concerts, partant plus de joie ! Après le 9 thermidor, sous le directoire, les concerts reprirent leur cours, et la joie reparut. Tony Bauer, secondé par Alday, imprima l'essor à l'enseignement du violon et au goût musical. En 1803, lors de la consulte cisalpine et pendant le séjour du premier consul, Kreutzer, Lamarre et Garat donnèrent de brillants concerts dans le réfectoire des dames de Saint-Pierre, aujourd'hui la Bourse. C'est aussi en ce temps que fut représenté un grand opéra de circonstance, intitulé *Trajan*, et cet ouvrage avait pour auteur un jeune timbalier de l'orchestre du grand théâtre, depuis harpiste célèbre, Charles Bochsa, qui n'avait alors que quinze ans. A côté des artistes et presque à leur niveau, des amateurs se distinguèrent ; M. Claudius Lurin brilla parmi ces derniers.

De 1820 à 1825, les principaux solistes de l'orchestre du grand théâtre organisèrent au foyer, des concerts qui eurent beaucoup de succès. Le préfet du Rhône, M. le comte de Brosse, donnait l'exemple des réunions musicales à l'hôtel de la préfecture, et tous les salons l'imitaient. Dans l'année 1825 se placent les belles et productives solennités pour l'affranchissement de la Grèce. La musique devait bien son obole à la patrie d'Homère, de Pindare et de Tyrtée.

En 1826, George Hainl, alors modeste violoncelle au théâtre des Célestins, paraît lui-même sur la scène, et contribue à la création de la première société philharmonique qui se soit formée depuis celle dont le siége était à l'hôtel du Nord. Une chambre dont le loyer coûtait 30 fr. par mois, servait de temple aux adeptes, qui se dispersèrent au bout d'un an. Mais il y avait de par le monde un artiste bien humble et bien actif, nommé le père Guérin, qui ne laissa pas s'éteindre le feu sacré. Quoique médiocre violoniste, il avait plus d'élèves qu'aucun maître, et il les encourageait toujours, même quand leurs efforts n'étaient pas des plus heureux. Ce brave homme, mort en 1849, rendit de vrais services à la musique, et pendant ce temps, les amateurs d'un goût plus élevé, plus sévère, ne s'oubliaient pas. Une société

musicale se fonda en 1840; M. Bauman en dirigeait l'orchestre; une commission administrative ne reculait devant aucun sacrifice pour doter la ville d'une salle de concert. En 1843, George Hainl fut appelé à diriger l'orchestre du cercle musical, et jusqu'en 1848, tout marcha fort bien; mais le mois de mars suspendit les séances et mit en fuite les souscripteurs. George Hainl lutta vainement; comme le *pius Æneas*, il erra çà et là, cherchant un asile, et, comme il le dit lui-même : « L'an- » née 1852 a vu finir cette odyssée de douze ans. Où nous sera-t-il » possible dorénavant de continuer l'exécution des symphonies de » Mozart et de Beethoven? Je l'ignore : c'est un des secrets de l'a- » venir. »

Ce qui n'est ni secret ni douteux, c'est la foi inébranlable de George Hainl en la puissance morale de la musique, en son influence sur les passions qui ont troublé l'Europe. Il jette les yeux autour de lui, et tandis qu'il voit s'agiter convulsivement l'Italie, l'Allemagne, la Suisse, il contemple avec joie l'heureuse et calme Belgique, ne s'occupant que d'organiser de grandes fêtes musicales à Anvers, à Gand, à Liége. « La Belgique, dit-il, musicalement parlant, n'était rien il y a vingt » ans; il y avait bien un conservatoire, mais pas un artiste n'en était » sorti; c'est aujourd'hui une des premières écoles du monde, et les » musiciens qu'elle forme sont au rang des plus célèbres. Cela n'est » pas le résultat de ce qu'on appelle l'organisation : c'est le fait de » l'action puissante d'un homme éminent, du musicien le plus érudit » qui ait jamais existé. J'ai nommé M. Fétis. Maintenant, il n'y a pas » en Belgique une ville, un village dans lesquels il n'y ait une école » primaire de musique et une société de musique vocale instrumen- » tale. Les propriétaires des grandes usines ont organisé leurs ou- » vriers en sociétés musicales, et n'ont pas craint, pour les encourager » dans l'étude de cet art civilisateur, de faire l'acquisition des instru- » ments et de payer les professeurs qui les instruisent. Aussi, l'ordre » n'a pas été troublé en Belgique; et si l'Allemagne s'est calmée si ra- » pidement, j'ose l'attribuer à l'influence que les beaux-arts, et la mu- » sique particulièrement, exercent sur ce peuple si moral, si patriar- » cal et si hospitalier. »

En sa qualité de musicien, George Hainl doit être poëte, et les poëtes ont toujours eu la permission de donner un peu dans les chimères. Ah! si le bonheur de l'Europe et du monde pouvait s'acheter au prix d'une multiplication indéfinie de conservatoires et d'écoles, ce serait encore plus beau que le projet de paix perpétuelle tant caressé par l'excellent abbé de Saint-Pierre! Nous voudrions croire tout ce que croit George Hainl, afin d'espérer tout ce qu'il espère; nous voudrions ne pas douter qu'il suffit de semer l'harmonie sur une terre quelconque pour y moissonner la concorde! Hélas! pourquoi cela n'est-il pas certain? N'importe; semons toujours, et demandons avec lui que la ville de Lyon ait enfin son conservatoire. Nous en viendra-t-il d'aussi belles voix que du Conservatoire de Toulouse? Nous n'oserions l'affirmer. Est-ce donc seulement parce que l'enseignement musical existe depuis des siècles en Allemagne, que le chant choral y fleurit partout? Avant l'enseignement n'y a-t-il pas le génie? Le fameux traité *de aere et locis* donne la clef des mœurs et des inclinations des peuples. Depuis plus de trente ans le chant populaire est enseigné à Paris, et bien enseigné, quoi qu'on en dise, cependant, nous n'entendons jamais, le soir, dans nos promenades, ces beaux chœurs d'étudiants, d'ouvriers, qui charment l'Allemagne, et dont retentit même notre ville de Toulouse. C'est qu'à Paris d'abord nous n'avons pas le génie du chœur et que nous préférons la chanson. C'est surtout qu'à Paris les voix manquent, et que nous y chercherions vainement ces ténors élevés et sonores, ces basses profondes qui se trouvent par milliers sous un autre ciel. Pour que le peuple aime à chanter en chœur, il faut d'abord qu'il se fasse plaisir à lui-même, et à Paris il n'y parviendra jamais. On a mal à la poitrine en écoutant un chœur chanté par des voix parisiennes : *non omnia possumus omnes*; ce qui n'empêche pas M. George Hainl d'avoir raison de prêcher pour son saint, qui est aussi le nôtre. Enseignons la musique, lors même que cet enseignement n'aurait d'autre résultat que de prendre la place d'une foule d'autres leçons pour lesquelles les professeurs et les élèves seront toujours trop fervents et trop nombreux.

PAUL SMITH.

ÉPHÉMÉRIDES MUSICALES.

12 juin 1839. Mort de Charles-François JUPIN, à Paris. Ce compositeur et violoniste distingué était né à Chambéry en 1805.

13 — 1753. Naissance de Nicolas DALAYRAC, à Muret (Languedoc).

14 — 1769. Naissance du célèbre acteur de l'Opéra-Comique, Jean ELLEVIOU, à Rennes.

15 — 1772. Mort de Louis-Claude DAQUIN, un des plus célèbres organistes français.

16 — 1804. Mort de Jean-Adam HILLER, à Leipsick. Ce compositeur et théoricien distingué est le fondateur des *Gazettes musicales*.

17 — 1503. Octave PETRUCCI DE FOSSOMBRONE, inventeur des caractères pour l'impression de la musique, publie cinq messes de Brumel.

18 — 1821. Première représentation du *Freyschütz*, de Weber, à Berlin.

THÉODORE PARMENTIER.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Académie impériale de musique, *le Prophète*.

*** *Robert-le-Diable*, chanté par Gueymard, Depassio, Mmes Laborde et La Grua, n'avait pas attiré lundi dernier une foule moins nombreuse qu'à l'ordinaire.

*** Le *Freischütz* et *Orfa* composaient le spectacle de mercredi, et vendredi *Guillaume Tell* reparaissait à son tour.

*** Décidément la clôture du théâtre, pour cause de réparations urgentes, commencera le 25 juin et durera six semaines.

*** *Les Mousquetaires de la Reine* ont été joués quatre fois depuis leur reprise, et le brillant succès du premier jour s'est augmenté, tant pour l'ouvrage que pour les artistes. Puget s'est tout-à-fait mis en possession de son rôle et du public. Carvalho, moins effrayé des dangers de son entreprise, a chanté beaucoup mieux, avec une bonne voix de basse, qui avait retrouvé son timbre et son effet.

*** Les répétitions du nouvel ouvrage en trois actes de MM. Scribe, de Saint-Georges et Halévy ne se ralentissent pas. C'est toujours par cette pièce que doit se faire la réouverture, après une clôture qui ne durera pas tout-à fait deux semaines.

*** S. M. l'Empereur a daigné être le parrain de l'enfant de M. Adrien Boïeldieu, fils du célèbre compositeur, auteur lui-même de plusieurs partitions distinguées et marié à Mlle Textor, fille d'un ancien officier supérieur à l'état-major général de S. M l'empereur Napoléon Ier, et qui a eu l'honneur unique de remporter douze fois la grande médaille de la maison impériale de Saint-Denis. S. M. l'Empereur s'était fait représenter par M. le comte Bacciochi, grand-maître des cérémonies, qui a donné, au nom de S. M., une somme de 300 fr. pour les orphelines de Saint-Augustin, paroisse de la jeune filleule de l'Empereur.

*** La musique de la chapelle impériale, dont l'organisation n'était que provisoire, vient d'être licenciée jusqu'à nouvel ordre, par suite du séjour de LL. MM. à Saint-Cloud. Une nouvelle et définitive organisation de la partie vocale est annoncée pour l'hiver prochain.

*** S. M. l'Empereur, dont la haute protection s'étend sur tous les hommes qui, par leurs travaux, contribuent à la gloire des sciences et de l'art, a désiré entendre le piano construit d'après le système inventé par M. Sax (le père). Cette audition a eu lieu à Saint Cloud, le lundi 2 juin. La soirée a été une heureuse pour l'habile inventeur. M. Fumagalli s'était chargé de faire valoir le piano de M. Sax, et il s'est acquitté de sa tâche avec autant de zèle que de talent. Les assistants ont admiré la beauté, la pureté et la puissance des sons du nouvel instrument. LL. MM. l'Empereur et l'Impératrice s'étant approchées de M. Sax, ont témoigné hautement toute leur satisfaction. Cette soirée était également heureuse pour M. Adolphe Sax, car il jouissait du triomphe de son père, qu'il avait eu la douce mission de présenter à LL. MM. Quant à M. Adolphe Sax, depuis longtemps déjà, le mérite de ses découvertes avait été apprécié par l'Empereur. L'organisation de la musique des guides qui lui a été confiée est la preuve de cette bienveillance. Cette musique réalise la per-

fection, et les différents morceaux qui ont été exécutés après les expériences faites sur le piano-Sax, ont constamment captivé l'attention de LL. MM. et de l'auditoire. L'Empereur s'est entretenu à plusieurs reprises avec M. Adolphe Sax. Il est donc présumable que M. Sax a pu rapidement lui exposer ses vues au sujet de l'organisation des musiques militaires, vues aussi simples que profondes et qui peuvent assurer la supériorité des musiques françaises sur toutes celles de l'Europe.

*** Au Conservatoire de musique et de déclamation, il y aura ce matin exercice public des élèves. *La Pie voleuse*, de Rossini, sera jouée et chantée dans son entier. Les principaux rôles seront remplis par MM. Bonnehée, Vincent et Mlle Rey.

*** Le chœur du Dôme, de Berlin, a donné, sous la direction de M. Neithardt, un concert spirituel, dans lequel on a entendu entre autres, le 91e psaume de Meyerbeer. Cette composition a été écoutée avec un intérêt tout particulier : on était curieux de voir comment le célèbre maestro traitait la musique d'église. Les formes sévères du style religieux ont fourni à Meyerbeer l'occasion de faire admirer son immense talent sous une face toute nouvelle.

*** Hermann Léon est de retour à Paris, après une brillante tournée dans les départements. C'est à Angers qu'il a terminé le cours de ses représentations, en jouant avec le même succès dans *les Mousquetaires de la Reine*, *le Caïd*, *le Songe d'une nuit d'été*, *le Père Gaillard* et *Marco Spada*.

*** C'est aujourd'hui dimanche, à dix heures et demie du matin, que sera exécutée, dans l'église de Saint-Germain-l'Auxerrois, la messe composée par M. Gounod pour l'Orphéon.

*** *Il Paniere d'amore*, ouvrage imité de *Bonsoir, monsieur Pantalon*, et dont Federico Ricci a écrit la musique, n'a obtenu à Vienne qu'un succès contesté. Les artistes qui chantaient dans cet opéra sont Mmes Medori et Deméric, MM. Fraschini, de Bassini et Scalese. Il paraît que le poëte italien a gâté la pièce française en croyant l'enrichir. Les morceaux qui ont été les plus goûtés sont un duo chanté par Fraschini et Mme Medori, et le quintetto : *Buona notte, signor Bernabo*, que l'on a redemandé.

*** M. Fétis père est venu passer quelques jours de la semaine dernière à Paris.

*** Deux artistes, qui arrivent de Constantinople, M. Giuseppe Pavesi et Mme Anna Caradori, l'un premier ténor, l'autre prima donna soprano, se rendent à Londres, pour s'y faire entendre dans les concerts. On assure que Mme Anna Caradori a chanté devant le directeur du Théâtre-Italien de Paris, et qu'un engagement pourrait être conclu pour la saison prochaine.

*** Mme Viardot a traversé Paris en se rendant de Saint-Pétersbourg à Londres.

*** Sophie Cruvelli a quitté Paris la semaine dernière : elle est partie pour Bielefeld, sa ville natale.

*** L'Alboni a dû s'embarquer, le 28 du mois dernier, pour revenir des États-Unis en Europe.

*** Ernst, après avoir donné plusieurs concerts très-suivis à la Rochelle est allé à Bordeaux, où il obtient les plus grands succès.

*** M. Ch. Dancla a versé la somme de 10 fr. pour la souscription ouverte dans nos bureaux au monument du célèbre violoniste Lafont.

*** L'assemblée générale de l'Association des inventeurs et artistes industriels aura lieu aujourd'hui dimanche, à midi précis, dans la salle des concerts du palais Bonne-Nouvelle, sous la présidence de M. le baron Taylor, fondateur.

*** Dans la séance que l'Académie de Marseille a tenue le 22 du mois dernier pour la réception d'Auguste Morel, directeur du Conservatoire de cette ville, M. G. Bénédit a donné lecture d'une savante et intéressante notice sur Bellini, composée par lui, et qui a obtenu tous les suffrages de l'auditoire d'élite.

*** Le jeudi 7 juillet, les artistes dramatiques donneront dans le Jardin-d'Hiver et dans les jardins extérieurs, qui seront ouverts pour la première fois au public, un magnifique bal de nuit au profit de la Caisse de secours et de pensions de l'association. Les six cents premiers souscripteurs recevront, à titre de prime, un billet de la loterie des lettres et des arts.

*** Jardin-d'Hiver (saison d'été). — Mardi prochain, 14 juin 1853, inauguration des fêtes du soir. Grand concert avec le concours de nos premiers artistes. Promenade dans les jardins de l'Orangerie, salon de lecture, billard, tir au pistolet et jeux de toute espèce. L'habile direction a dirigé un programme pour les fêtes des mardi, vendredi et dimanche digne de son aristocratique public.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Lille*, 7 juin. — La musique a eu sa part dans les fêtes, qui se sont continuées ici pendant plusieurs jours et dont le tir à la grande arbalète n'était pas le moindre attrait. Dimanche les hussards ont exécuté avec un art infini de nuance et d'expression une sorte de mosaïque sur la *Favorite*. Le même soir, le 6e léger a fait entendre, entre autres morceaux, une *Marche triomphale* composée par Elwart pour la proclamation de l'empire. Cette œuvre, d'un caractère tout magistral, a été parfaitement rendue, grâce à l'exécution large et savante qui caractérise la musique du 6e léger. De vifs applaudissements ont prouvé tout le plaisir que ce morceau avait fait au public. Il en a été de même pour un autre morceau avec chœur, lequel a été bissé. Hier, nous avons remarqué l'ouverture de *Freischütz* et un boléro exécuté la veille et redemandé. Cette composition de M. Watier, notre concitoyen, développe très-bien toutes les ressources de l'orchestre militaire. Elle contient de fort jolis détails dont malheureusement quelques-uns se perdent en plein air.

*** *Marseille*, 8 juin. — Deux fois représenté le mois dernier, *le Prophète* a fait salle comble. L'exécution en a été très-belle. Mathieu chantait le rôle de Jean de Leyde ; Mmes Lafon et Charton-Demeur ceux de Fidès et de Berthe. Le public leur a témoigné sa satisfaction de la manière la plus chaleureuse, avec force bravos et bouquets.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres*, 6 juin. — La représentation d'*Ernani* a été contrariée par une indisposition de Mme Bosio, qui devait chanter le rôle d'Elvire. Mlle Albini, qu'on fit venir à l'improviste, ne le savait pas assez, et la peur la dominait au point qu'elle entrava les efforts et nuisit aux talents réunis de Tamberlik, Belletti et Ronconi. *Lucrezia Borgia* et le second acte du *Barbier* furent donnés le surlendemain, et enfin *les Huguenots* reparurent devant l'assemblée la plus nombreuse qu'on eût vue depuis longtemps au Théâtre-Italien. Belletti chantait le rôle de Saint-Bris ; Mme Nantier-Didiée, celui du page. Mario, Formes et Mlle Grisi forment toujours un admirable trio dans les trois grands personnages de Raoul, Valentine et Marcel. Mme Castellan chante supérieurement le rôle de Marguerite. *Les Huguenots* ont dû être rejoués deux fois de suite.

*** *Genève*, 2 juin. — Mme Cabel a donné ici des représentations très-suivies. Cette charmante artiste a joué successivement dans *les Mousquetaires de la Reine*, *la Fille du Régiment*, *les Diamants de la couronne*, *le Toreador*, et elle a fait ses adieux dans *Galathée*.

*** *Berlin*, 4 juin. — Avant-hier, les corps de musique de la garde royale ont donné un grand concert au bénéfice de la caisse des pensions des veuves de ces corps. Cette solennité musicale avait réuni plus de dix mille auditeurs. Entre autres ouvrages, on a exécuté pour la première fois en public trois danses aux flambeaux (*Fackeltanze*) inédites de Meyerbeer, et que cet illustre compositeur avait écrites pour le mariage de la princesse Marie de Prusse (reine de Bavière), pour celui de la princesse héréditaire de Sax-Meiningen, et pour celui de la princesse Anne. Ces œuvres ont été chaleureusement accueillies par le public. — Nous avons à constater l'heureux début d'une nouvelle basse-taille, M. Riegler, de Breslau, à peine âgé de vingt-trois. M. Riegler a paru sur le théâtre du grand opéra de Berlin dans *le Freischütz*, dans *le Nozze di Figaro* et dans *la Juive*, d'Halévy. La manière distinguée dont M. Riegler a joué et chanté dans ces trois ouvrages d'un caractère si différent, lui a valu immédiatement un engagement de trois ans à notre premier théâtre lyrique.

— A la chapelle du château, pour le mariage de la princesse Anna avec le prince de Hesse, a été exécuté le *Sanctus* de Bortniansky à quatre voix, et le 11e psaume de M. Neithard. Au Schauspielhaus, *Struensée*, de Michel Beer, avec la musique grandiose de Meyerbeer, a produit comme toujours le plus grand effet. — On attend pour le 8 juin M. Henselt, le célèbre pianiste de Pétersbourg.

*** *Cologne*, 3 juin. — Ce matin, la réunion pour chant d'hommes, forte de quatre-vingt à quatre-vingt-dix membres environ, est partie pour Londres, par Ostende ; elle donnera son premier concert le 7. Dans les intervalles, entre les morceaux de chant, on entendra Mlle Clauss et Vieuxtemps. Les *Lieder* allemands, traduits en anglais, sont distribués avec le programme. Le prix d'abonnement pour les six concerts est fixé à 2 guinées.

*** *Hambourg*. — Mlle Ney est la lionne du jour : toute la ville est en émoi : il faut remonter jusqu'à l'apparition de Jenny Lind, pour trouver une artiste qui ait électrisé le public à ce point. Mlle Ney a chanté successivement dans *Don Juan* (donna Anna), dans *Lucie*, dans *les Huguenots* et dans *Norma*. C'est surtout le dernier rôle qui a été pour la jeune cantatrice l'occasion d'un triomphe qui se renouvelle à chaque représentation.

*** *Vienne*. — Le théâtre an der Wien ne subsiste en ce moment qu'à l'aide du talent de Teresa Milanollo ; Pokorny, le directeur, a loué la salle à la célèbre violoniste, qui lui abandonne la moitié de la recette.

*** *Wiesbade*. — La saison d'été a été inaugurée avec le *Prophète*, Mme Behrend-Brandt a chanté avec talent le rôle de Fidès.

*** *Nouvelle-Orléans*. — Gottschalk, qui a fait une excursion fructueuse dans le sud-ouest, est de retour chez nous.

ERRATUM.

Une erreur s'est glissée dans la pagination du dernier numéro. Lisez 200 au lieu de 100.

Le Gérant : BRANDUS.

Chez BENACCI-PESCHIER, 7, rue Laffitte,

NOUVELLES PUBLICATIONS MUSICALES

LYCÆUM DES PIANISTES,

Collection progressive et complète d'études pour le piano, en six livres,

Par RICHARD MULDER.

Livre Ier, op. 38. — L'*A B C* du piano, 25 petites études mélodiques, très-faciles, composées expressément pour les jeunes enfants, afin de développer en eux dès le début le sentiment de la mesure et du rhythme ..... 12 »
Livre IIe, op. 32. — 25 premières études de style et de mécanisme très-faciles sans extension ..... 12 »
Livre IIIe, op. 33. — 25 études élégantes et progressives faciles sans extension ..... 12 »
Livre IVe, op. 34. — 25 études chantantes et brillantes ..... 20 »
Livre Ve, op. 35. — 25 exercices journaliers du pianiste moderne, ou études nouvelles calculées pour développer rapidement et entretenir la parfaite indépendance des doigts et du poignet ..... 18 »
Livre VIe, op. 36. — 25 études artistiques de style et d'exécution brillante ..... 24 »

R. MULDER. Méthode élémentaire de piano, contenant les principes; des leçons à quatre mains, des exercices, études, etc., etc. 18 »

MÉTHODE DE VIOLON PRATIQUE,

CONTENANT 72 ÉTUDES

Depuis la corde vide jusqu'aux plus grandes difficultés, — six cahiers,

Par HENRI PANOFKA.

Nos 1. Douze études préparatoires avec un second violon pour le professeur ..... 6 »
2. Douze études progressives contenant toutes les positions, avec un second violon ..... 9 »
3. Douze études progressives contenant les différents coups d'archet 7 50
4. Douze études progressives contenant les doubles cordes 7 50
5. Douze études progressives contenant les trilles 7 50
6. Douze études contenant les sons harmoniques, pizzicati, etc. 7 50

FLORE ET ZÉPHIRE,

Opéra comique en un acte,

Par E. GAUTIER.

Petite partition in-8°, piano et chant ..... net. 8 »
Ouverture, piano seul et à 4 mains ..... 6 »
Morceaux de chant détachés avec accompagnement de piano sur *Flore et Zéphire*:
Nos 1. Duetto : *Cet instrument, voilà notre trésor* ..... 6 »
2. Quartetto, *Qu'ai-je vu?* 7 50
3. Couplets, *Pauvre garçon! déjà peut-être* ..... 5 »
4. Couplets et duetto, *Soyez moins sévère* ..... 6 »
5. Final, *Avec mon habit de satin* 7 50
Fantaisies, Caprices, Quadrilles, Valses, Polkas, Polka-mazurkas, Schotischs, Redowas, etc., etc., sur *Flore et Zéphire*.

ORFA,

Ballet en deux actes,

Par ADOLPHE ADAM.

Nos 1. Introduction pour piano seul ..... 6 »
2. Pas de trois, — ..... 6 »
3. Pas de deux, — ..... 5 »
4. Mazurka ..... 5 »
5. Introduction et Varsoviana, pour piano seul ..... 6 »
6. Pas de deux, pour piano seul ..... 5 »
MUSARD, quadrille pour piano et à quatre mains 4 50
— — orchestre 7 50
— — quintetti 4 50
MARX, quadrille pour piano seul, et à quatre mains 4 50
— — orchestre 7 50
— — petit orchestre 4 50
N. LOUIS, quadrille pour piano seul, et à quatre mains 4 50
— op. 238. — Divertissement, piano et violon, sur *Orfa* ... 9 »
— Airs arrangés pour violon seul, sur *Orfa* 7 50
Schottichs, Polkas, Valses, Polkas mazurkas, Redowas, etc., sur *Orfa*, par les meilleurs compositeurs.
R. MULDER et HERMAN, duo pour piano et violon, sur *Si j'étais roi!* 9 »
N. LOUIS, duo élégant, pour piano et violon, sur *Si j'étais roi!* .. 9 »
— ouverture et airs pour deux violons, sur *Si j'étais roi!*
— — en deux suites, chacune 7 50

LA FARIDONDAINE,

Par MM. A. ADAM et A. DE GROOT.

MORCEAUX DÉTACHÉS AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO.

Nos 1. Le *Nid de la Fauvette* ..... 3 »
2. La *Faridondaine* ..... 4 »
3. *Fiorinella*, cavatine ..... 5 »
4. La *Prima donna*, air italien ..... 5 »
5. *Panthéon lyrique*, scène comique en plusieurs langues 4 50
6. *Jeanne la blonde*, romance 2 50
MUSARD. Quadrille sur la *Faridondaine*, piano et seul à 4 mains ... 4 50
— — — orchestre et petit orch. . 7 50
MARX. Quadrille sur la *Faridondaine*, piano seul et à 4 mains 4 50
— — — orchestre et petit orchestre .. 7 50
ALP. LEDUC. Quadrille sur la *Faridondaine*, piano seul et à 4 mains 4 50
N. LOUIS. Quadrille sur la *Faridondaine*, piano seul et à 4 mains .. 4 50
Polkas, schottischs, polka-mazurkas, etc., sur la *Faridondaine*.

Musique pour piano

STEPHEN-HELLER. *Feuillet d'Album* (exécuté par Mlle Clauss dans son concert d'adieu) 2 50
MENDELSSOHN-BARTHOLDY. Op. 61. *Rêve d'une nuit d'été*, scherzo à 4 mains arrangé par l'auteur ..... 9 »
MENDELSSOHN-BARTHOLDY. Opéra 61 bis, *Rêve d'une nuit d'été*, nocturne et marche arrangé par l'auteur 7 50
MENDELSSOHN-BARTHOLDY. Op 57. *Six mélodies sans paroles* .. 6 »
M. GOTTSCHALK. *La Mélancolie*, d'après Godefroid ..... 6 »
F. GODEFROID. *La Danse des Sylphes*, piano seul 7 50
— *Le Rêve et la Mélancolie*, piano seul 7 50
A. FUMAGALLI. Op. 86. *La Danse des Sylphes*, d'après Godefroid. 9 »
A. FUMAGALLI. Op. 61 bis. *Casta diva*, pour la main gauche ..... 6 »
J. B. DUVERNOY. *Danse des Sylphes*, fantaisie facile ..... 6 »
A. JAEL. Op. 14. — fantaisie élégante 7 50
J. B. DUVERNOY. Deux fantaisies sur *Si j'étais roi!* chaque ..... 6 »
A. GORIA. Op. 59. *La Campanella*, mélodie-étude ..... 6 »
R. MULDER. Op. 31. Caprice sur *Si j'étais roi!* 7 50
J. CARLI. *Souvenirs de la Savoie*, nocturne ..... 5 »
— Souvenirs de *Si j'étais roi!* ..... 5 »
L. DE MEYER. Op. 72. *L'Iris*, galop de concert 7 50
— 73. *Fleurs d'Italie* ..... 5 »
— 74. *L'Espérance*, nocturne élégant ..... 6 »
— 75. *Adieu*, nocturne en *ré* bémol ..... 6 »
— 76. *Airs styriens variés* ..... 9 »
CH. JOHN. Op. 18. 3 romances sans paroles, *Mandoline*, *Mélancolie*, *Départ* 7 50
CH. JOHN. Op. 19. 2e nocturne ..... 6 »
— Op. 20. 3e nocturne ..... 6 »
— *Aline*, polka-mazurka 4 50
— *Clémence*, polka ..... 4 »
— *Ludovica*, polka 4 50
R. GOLDBECK. *Les Rives de la Néva*, valse élégante 4 50
PH. JOURDAN. *La Danse des tables*, polka roulante ..... 5 »

CHEZ BRANDUS ET Cie, ÉDITEURS,

103, RUE RICHELIEU.

LES MOUSQUETAIRES DE LA REINE

Opéra comique en trois actes, paroles de M. DE SAINT-GEORGES, musique de

F. HALÉVY

De l'Institut.

PARTITION POUR PIANO ET CHANT, FORMAT IN-8°, NET, 15 FR. — PARTITION POUR PIANO SEUL, FORMAT IN-8°, NET, 8 FR.

MORCEAUX DÉTACHÉS AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO.

N° 1. Air chanté par M. Puget : *Ah ! mes amis*. 7 50
2. Air chanté par Mlle Lemercier : *Ah ! messieurs*. . . . . 5 »
3. Air chanté par Mlle Duprez : *Bocage épais*. . . . . 6 »
3 *bis*. Le même, transposé en *ré* : *Bocage épais*. . . . . 6 »
4. Ariette chantée par Mlle Lemercier : *Parmi les guerriers*. . 5 »
5. Sextuor, Serment des chevaliers : *En preux chevalier*. . . . 6 »
5 *bis*. Le même, arrangé pour quatre voix d'hommes : *En preux* 5 »
6. Couplets chantés par Mlles Lemercier et Duprez : *Pour une seule*. 5 »
6 *bis*. Les mêmes, arrangés à une voix : *Pour une seule belle*. . 4 50
7. Marche des Mousquetaires, à quatre voix d'hommes : *Marchons*. 4 50
7 *bis*. La même, arrangée à une voix : *Marchons avec prudence*. 4 50
8. Cavatine chantée par M. Mocker : *Le bal commence*. 4 50
N° 9. Air chanté par M. Carvalho : *Ah ! pour moi*. 7 50
10. Quatuor, *Mon ami, les voilà, retiens-les, je te prie*. . . . . 12 »
11. Duo chanté par Mlles Lemercier et Puget : *Comme un bon ange*. 9 »
12. Grand chœur de la mascarade : *Sous les habits de la folie*. . 9 »
13. Couplets chantés par M. Carvalho : *Pas de beauté*. . . . . 5 »
14. Quatuor des masques, *Nuit charmante* . . . . . 9 »
15. Couplets chantés par Mlle Lemercier : *Le cardinal dans sa colère*. 5 »
16. Romance chantée par M. Puget : *Enfin un jour plus doux*. . . 5 »
16 *bis* La même, transposée en *si* bémol : *Enfin un jour*. . . . 5 »
17. Grand duo chanté par Mlles Duprez et Puget : *Trahison*. . 9 »
18. Romance extraite du duo, chantée par Mlle Duprez : *Je l'ai sauvé* 5 »
19. Duo chanté par MM. Carvalho et Mocker : *Saint-Nicolas*. . 9 »

ARRANGEMENTS.

Ouverture arrangée pour piano 7 50
— à 4 mains. 7 50
BEYER. Op. 82. Bouquet de mélodies . . . . . 6 »
— Op. 86. Deux rondinos, chaque . . . . . 5 »
BRISSON ET GUICHARD. Duo pour piano et violon . . . . . 10 »
DÉJAZET (T.). Op. 37. Rondino sur l'air de Mlle Lemercier. . . . 6 »
FUVERNOY. Op. 160. Fantaisie pour piano . . . . . 6 »
— Op. 161. Rondino à 4 mains sur la marche des *Mousquetaires*. . . . . 6 »
GORIA. Op. 21. Fantaisie de concert . . . . . 9 »
HALL. Op. 39. Fantaisie brillante. 7 50
HUNTEN (FR.). Op. 143. Fantaisie. . . . . 6 »
KALKBRENNER. Op. 178. Fantaisie pour piano. 7 50
LEBOUC. Fantaisie pour violoncelle avec accompagnement de piano 7 50
LE CARPENTIER. 60e et 61e Bagatelle, chaque. . . . . 5 »
LEDUC. Op. 136. Fantaisie pour piano. . . . . 6 »
— Quadrille facile 4 50
LOUIS (N.). Op. 165. 19e sérénade pour piano et violon. . . . . 9 »
PETER SCHUBERT. Mosaïques pour piano, 4 suites, chaque. . . . 6 »
PIXIS. Op. 150. Caprice pour piano . . . . . 9 »
— Op. 151. Rondino. 7 50
POISOT. Op. 17. Fantaisie à 4 mains . . . . . 9 »
REDLER. Valse facile et brillante . . . . . 5 »
ROSELLEN. Op. 86. Fantaisie brillante. . . . . 9 »
— La même à 4 mains . . . . . 9 »
SOWINSKI. Op. 65. Fantaisie pour piano. . . . . 9 »
WALDTEUFEL. Valse 4 50
WOLFF (ED.). Op. 129. Grand duo à 4 mains . . . . . 9 »
VOSS (CHARLES). Op. 35. Fantaisie militaire 7 50

DEUX QUADRILLES PAR MUSARD

Pour Piano à 4 mains, en Quintette et pour Orchestre.

Les airs arrangés pour 2 violons, par Panofka, en 2 suites, chaque 9 »
— violon seul. . . . . 9 »
— 2 flûtes, par Walkiers, en 3 suites, chaque. 7 50
— flûte seule 7 50
Les airs arrangés pour 2 cornets, par Colavier d'Albici, 2 suit., ch. 7 50
— cornet seul. 7 50
Les airs arrangés en quatuor pour 2 cornets, 1 cor et 1 ophicléide-basse, par A. Lemoine, en 2 suites, chaq. 9 »

L'ouverture arrangée pour 2 violons, 5 fr.; pour 2 flûtes, 5 fr.; à grand orchestre, 24 fr. — La grande partition, 400 fr. — Les parties d'orchestre, 400 fr.

POUR PARAITRE INCESSAMMENT : Grande valse sur ***les Mousquetaires de la reine***, par **BURGMULLER**. — Prix : 6 fr.

EMILE PRUDENT

LE RETOUR DES BERGERS

Op. 42. — Prix : 9 fr.

CH. DE BÉRIOT

12 PETITS DUOS FACILES ET PROGRESSIFS POUR 2 VIOLONS

Op. 32. — En deux suites, chaque : 7 fr. 50.

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

20e Année. | No 25. | 19 Juin 1853.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, ET POUR TOUTE LA SUISSE. Chez M. Ed. de la Flèchière, 193, rue du Terraillet.
Bruxelles. Detrie Tomson, 15, rue des Dominicains.
Londres. S'adresser à M. Davison Wessel et Cie, 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Maison Brandus, perspective Nevski.
Berlin. Schlesinger, 34, u.d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Joegerstr.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Théorie de la musique, origine de la gamme moderne, ou théorie raisonnée de la musique de M. Lesfauris, par **Fétis** père. — Conservatoire impérial de musique et de déclamation, exercice des élèves, *la Pie voleuse*, de Pilippo Galli. — Messe composée par M. Charles Gounod, et chantée par les orphéonistes à Saint-Germain-l'Auxerrois, par **Georges Bousquet**. — *Stabat mater* et *Ondine*, opéra, de M. Alexis de Lwoff. — Assemblée générale de l'Association des inventeurs et artistes industriels. — Ephémérides. — Nouvelles et annonces.

THÉORIE DE LA MUSIQUE.

Origine de la gamme moderne ou théorie raisonnée de la musique,

Par LESFAURIS.

(Deuxième et dernier article) (1).

Le deuxième chapitre de la brochure de M. Lesfauris a pour objet la recherche des *lois du son musical*. Le point de départ de l'auteur est le phénomène de la production des harmoniques qui accompagnent le son fondamental d'une corde longue, homogène et convenablement tendue. On sait que c'est ce phénomène qui a fourni à Rameau la base de son système de l'harmonie ; mais M. Lesfauris n'en tire pas les mêmes résultats que l'illustre auteur de la théorie de la basse fondamentale. « Tel est (dit-il) le fait matériel observé par la science ; les » conséquences qu'il renferme ont dû nécessairement lui échapper, » *car elles sont d'un ordre d'idées qui se rattache à l'esthétique !* » Voyons ce qu'il entend dans ce curieux passage par *un ordre d'idées qui se rattache à l'esthétique*.

D'abord il établit ce fait, connu de tous les physiciens et géomètres, que les harmoniques dont la résonnance fait entendre l'octave du son principal, la quinte de cette octave, la double octave, et la tierce de celle-ci, sont dans les rapports de 1, 2, 3, 4, 5 ; que ces rapports expriment les intervalles des sons qui sont en relation d'octave, de quinte, de double octave ou de quarte de la quinte, et de tierce majeure ; enfin, que ces intervalles plaisent à l'oreille et se fondent dans une harmonieuse unité, parce qu'ils sont dans les rapports les plus simples avec le son fondamental. M. Lesfauris nous avait promis du nouveau, surtout en ce qui concerne l'origine de la gamme ; mais ici encore il ne satisfait pas à sa promesse ; car c'est une vieille idée que celle de la simplicité des rapports numériques considérée comme principe du beau en musique : Descartes la mit au jour il y a plus de deux cents ans dans son *Abrégé de musique* et dans sa correspondance avec le P. Mersenne. Euler la reprit ensuite et en fit la base de sa théorie si ingénieuse et si fausse de la musique. Longtemps après, M. J. W. Boehm est entré plus profondément que ses prédécesseurs dans la considération des rapports du sentiment esthétique avec les proportions des intervalles des sons (1), et ses rigoureuses formules ont donné une apparence de réalité à ce principe plus séduisant que solide ; et enfin, récemment, M. Oppelt, développant dans un savant ouvrage (2) les conséquences du même principe sur lequel il avait déjà publié une dissertation (3), a essayé de démontrer que la simplicité des rapports numériques des intervalles des sons et des éléments du rhythme musical constitue d'une manière absolue les qualités esthétiques de toutes les parties de l'art. Enfin, comme Descartes, comme Euler, comme M. Lesfauris, il tire la gamme majeure de ces rapports. Jusque-là la prétention de M. Lesfauris de créer une chose nouvelle n'est donc pas justifiée.

Cependant j'ai fait voir en vingt endroits que l'erreur de tous les géomètres provient de ce qu'ils ont confondu la tonalité ancienne avec celle de la musique moderne, et de ce qu'ils n'ont pas vérifié la nature vraie des tierces de celle-ci. S'ils avaient fait cette vérification avec une connaissance suffisante des nécessités attractives de l'harmonie dissonante naturelle qui constitue essentiellement cette tonalité, ils auraient vu que les nombres 1, 2, 3, 4, seulement, sont rigoureusement exacts, et donnent les proportions, en quelque tonalité que ce soit, de l'octave, de la quinte et de la quarte ; ils auraient acquis la conviction que le nombre 5 n'est pas l'expression vraie de la tierce majeure ; que l'inégalité des tons majeurs et mineurs engendrée par ce chiffre n'a qu'une base fausse, et que tous les tons de la gamme sont égaux, dans le rapport de 8 : 9 ; enfin, que le chiffre 5, d'où l'on tire ces tons inégaux représentés par les rapports 8 : 9 ; 9 : 10, est aussi l'origine du demi-ton exprimé par le rapport 15 : 16, qui n'est pas notre demi-ton attractif *mi-fa*, et *si-ut*, lequel ne peut être représenté que par la proportion exacte 243 : 256, ou approximativement 24 : 25. J'ai fait voir, dans mon *Esquisse de l'histoire de l'harmonie* (4), à quelles aberrations la forte tête d'Euler s'est laissé entraîner par cette fausse idée des degrés de suavité auxquels s'élève le beau harmonieux de la musique, en raison de la simplicité des rapports numériques des sons. Plus métaphysicien qu'Euler, M. Boehm commence par déclarer que le beau,

(1) Voir le n° 23.

(1) *Analyse des Schœnen der Musik und des Tanzes* (Analyse du beau dans la musique et dans la danse), Vienne, Schraembl, 1830, 1 vol. in-8°.

(2) *Allgemeine Theorie der Musik auf den Rhythmus der Klangweltenpulse gegründet* (Théorie générale de la musique, basée sur les mouvements vibratoires du rhythme sonore), Leipsick, 1852, in-4°.

(3) *Ueber die Natur der Musik* (Sur la nature de la musique), Plauen, 1834, in-4°.

(4) *Esquisse de l'histoire de l'harmonie, considérée comme art et comme science systématique*. Paris, imprimerie de Bourgogne et Martinet, 1840, 1 vol. in-8°, p. 74—92.

très-différent de ce qui est agréable ou de ce qui séduit, est quelque chose de *sursensuel* (1), c'est-à-dire qui ne tombe pas dans le domaine des sens; mais il confond le sentiment avec la sensibilité nerveuse, et l'écarte de ce qui agit en nous pour nous donner la conscience du beau, faisant consister la connaissance intuitive que nous en avons dans la seule action de la faculté de conception qui est en nous. De là vient que ce penseur distingué voit dans la loi des rapports numériques tout le *criterium* de l'esthétique musicale. Cependant il évite les écarts où le génie d'Euler est tombé, parce qu'il traite son sujet d'une manière très-générale et par des formules algébriques, au lieu d'aborder la forme concrète des cas particuliers. Au résumé, M. Boehm ne fait que développer cette proposition de Leibnitz, que *la musique est un calcul secret que l'âme fait à notre insu.* Or, il est incontestable que nous saisissons, même dans la plus grande rapidité de mouvement, les rapports de convenance et de sympathie ou d'antipathie des sons entre eux, soit dans leur succession, soit dans leur cohésion, soit enfin dans leur durée et dans leur rhythme ; mais ces rapports ne se traduisent jamais en nombres pour l'intelligence, encore moins pour le sentiment et l'imagination ; en un mot, ces rapports sont purement esthétiques, c'est-à-dire du domaine idéal et sentimental. Qu'il me soit permis de rappeler ici ce que j'ai dit ailleurs concernant la théorie du beau musical fondé sur le prétendu principe de la simplicité des rapports, à propos de l'ouvrage de M. Oppelt (2), car je ne pourrais que redire ici les mêmes raisons évidentes en d'autres termes :

« Lorsque je saisis les rapports de plusieurs sons successifs ou simultanés, que fais-je, si ce n'est que je les compare à un ordre de tonalité dont j'ai au moins l'intuition, si je n'en ai la connaissance absolue ? Et ce qui m'instruit de leur destination et me fait connaître s'ils ont de l'analogie avec cet ordre tonal ou s'ils n'en ont pas, n'est-ce pas une certaine tendance sympathique que je reconnais en eux, ou certaines répulsions, qui me font éprouver pour leur alliance ou du penchant ou de la répugnance ? Ces attractions, ces répulsions, sont les rapports que je saisis sans peine. C'est donc abuser des mots que de prétendre que ces rapports me sont représentés par des nombres dont je fais le calcul. Lorsqu'une quinte frappe mon oreille, si elle est parfaitement juste, j'ai le sentiment de la consonnance absolue et de l'identité tonale des deux sons qui la composent ; mais rien ne me dit que le rapport de ces sons est 3 : 2. Si j'entends une tierce majeure et une tierce mineure, j'ignore absolument quel est le rapport numérique de l'une et de l'autre ; mais suivant la place qu'elles occupent dans la formule tonale, elles m'éclairent sur la nature du mode, et conséquemment je saisis le rapport essentiel de leur alliance. Si l'exercice a perfectionné mon organisation, je deviens plus habile à saisir les combinaisons de plusieurs rapports différents, et je puis arriver à avoir présents à l'intelligence et en rapport avec le sentiment tous les tons et leurs modes divers. Je puis saisir avec la rapidité de l'éclair toutes les tendances de la résolution d'une harmonie dissonante vers l'un ou l'autre de ces tons, et cet exercice peut me causer une vive et complète satisfaction, sans que j'aie la moindre intuition de l'effroyable calcul qui pourrait exprimer ces tendances et ces résolutions variables. De plus, les vives et satisfaisantes impressions que font sur moi ces choses si multiples me fournissent la preuve invincible que loin de résider dans la simplicité des rapports numériques, le beau musical est le résultat d'une immense complication. »

Résumons-nous, et voyons ce que nous avons trouvé jusqu'ici qui puisse justifier la prétention de M. Lesfauris à l'originalité des vues et à la conception inattaquable d'une doctrine absolue de la science de la musique. Dès le début de son ouvrage, il a supposé que les théoriciens qui l'ont précédé n'ont considéré la gamme que comme une suite de secondes assemblées au hasard, et sans qu'on eût pris la peine d'en vérifier la justesse ; j'ai démontré, moi, que cette supposition est absolument fausse, et que pas un physicien, pas un géomètre, pas un musicien n'a songé à formuler une théorie sur de semblables données. Les intervalles des sons de la gamme ont été mesurés dans des opérations réitérées sur l'instrument d'expérimentation appelé *monocorde.* Ses divisions en fragments, dont chacun répond à un des sons de cette gamme, au moins par approximation, ont donné une formule par les longueurs ; d'autres expériences et d'autres calculs ont été faits sur les nombres de vibrations de la corde entière et de ses fragments ; ils ont donné des résultats identiques dans un ordre renversé. De ces travaux est issue une théorie arithmétique de la gamme, exprimée par les nombres 1, 2, 3, 4, 5. D'autre part, on a reconnu qu'une corde longue d'une grosseur proportionnée et convenablement tendue fait entendre, outre le son grave de la corde totale, d'autres sons plus faibles dont les plus sensibles sont à l'octave du son principal, à la quinte de cette octave, à la double octave, et à la tierce majeure de celle-ci, etc.; et il s'est trouvé que ces sons correspondent précisément à ceux qu'on obtient par les divisions de la corde au moyen de chevalets mobiles ; en sorte que leur expression numérique a été également représentée par la progression arithmétique 1, 2, 3, 4, 5. Voilà ce qui, depuis Descartes, est la base de toute l'acoustique canonique des physiciens ; voilà le point de départ de la théorie musicale et harmonique de Rameau et de tous les systèmes qui en ont été déduits. Or, c'est cela que M. Lesfauris nous présente comme une chose nouvelle, comme sa propre découverte de l'*origine de la gamme.* Ce qu'il appelle *le mouvement*, principe de toute musique, n'est autre chose que l'action vibratoire de l'air, variable dans sa vitesse à raison de l'ébranlement qui lui est imprimé par les dimensions du corps sonore ; action dont les phénomènes ont été observés sous toutes leurs formes par des expériences délicates, et dont la théorie ne paraît plus avoir de progrès à faire. Mais à peine l'auteur de l'*origine de la gamme* a-t-il prononcé ce nom de *mouvement,* comme s'il s'agissait de la lumière qui doit dissiper les ténèbres de la théorie de la musique ; à peine, dis-je, a-t-il écrit ce nom, qu'il abandonne la chose et qu'il nous apprend qu'il ne veut considérer le mouvement que dans son produit, c'est-à-dire *le son. Où finit l'acoustique*, dit-il, *la musique commence.* Il y a longtemps qu'on a dit cela. En commençant l'exposé de sa doctrine (si toutefois cela peut s'appeler une doctrine) en la commençant par le *son*, M. Lesfauris en est précisément au point où sont tous les auteurs de traités de musique : pour en venir là, il n'était pas nécessaire de faire étalage du *mouvement* comme d'un *criterium* nouveau. L'acoustique, suivant lui, est impuissante à produire la gamme, et la gamme qu'il présente, il la tire de l'acoustique ; ce qu'il veut avant toute chose, c'est de faire voir que les éléments de la musique dépendent d'un ordre d'idées qui se rattache à l'*esthétique,* et il ne dit pas un mot d'esthétique. Ce qu'il appelle de ce nom, c'est le principe de la simplicité des rapports arithmétiques, qui ne lui appartient pas, et dont on ne peut tirer que des faits en opposition avec la musique actuelle. Il semble que le but de ce réformateur de la théorie de la musique ait été de se mettre incessamment en contradiction avec lui-même.

Mais n'y a-t-il donc rien qui appartienne à M. Lesfauris, rien qui soit original, rien qui soit son œuvre propre ? Oh si ! Il faut lui rendre cette justice, car ce qui me reste à examiner de son système est incontestablement ce qui a été produit de plus curieux depuis que le privilége de déraisonner sur la musique a été donné à qui veut en user. Ainsi que je viens de le dire, bien que M. Lesfauris refuse à l'acoustique la possibilité d'engendrer la gamme, c'est de l'acoustique qu'il tire non-seulement cette gamme, mais les échelles chromatique et enharmonique. Quelle acoustique, grand Dieu ! Quelle gamme ! et quelles échelles ! Comme la plupart des physiciens, acousticiens et géomètres, il fait l'octave dans le rapport de 2 à 1 ; la quinte, dans celui de 3 à 2 ; la quarte, dans celui de 4 à 3 ; la tierce majeure, dans celui de 5 à 4 ; la tierce mineure, dans celui de 6 à 5 ; le ton majeur, dans celui de 9 à 8, et le ton mineur, dans celui de 10 à 9. Mais les théoriciens qui ont calculé ces rapports n'ont imaginé deux espèces de tons, l'un majeur et l'autre

(1) Da das *Schœne* im Unterschiede von dem *Reizenden* ein Uibersinnlich, und mithin ein Allgemeingültiges ist, p. 20, etc.

(2) *Gazette musicale de Paris*, 12 décembre 1852.

mineur, que pour compenser les deux demi-tons (*mi-fa* et *si-ut*) qu'ils croyaient être majeurs, et conséquemment dans le rapport de 16 à 15. Au lieu de ces demi-tons, dont les proportions sont inséparables des tons majeurs et mineurs, M. Lesfauris imagine de faire des demi-tons majeurs dans le rapport de 17 à 16, et des demi-tons mineurs dans celui de 18 à 17. Il en résulte que l'octave n'est pas complète dans la gamme, et qu'au lieu d'être dans le rapport de 2 à 1, elle est trop basse d'un peu plus d'un huitième de ton. Si l'on part de ce son évidemment faux, et si l'on continue dans les mêmes proportions d'octave en octave jusqu'à la quatrième, on arrivera dans celle-ci à un *ut* qui sera à l'unisson du *si* tempéré de nos instruments à clavier, c'est-à-dire d'un *si* un peu plus bas que le *si* véritable et attractif de notre musique, et conséquemment, cet *ut* de la quatrième octave, au lieu d'être, comme il le doit à l'égard de celui de la corde totale, dans le rapport de 16 à 1, sera de plus d'un demi-ton trop bas! Tel est le résultat des découvertes de M. Lesfauris!

Remarquez que ce réformateur, si méprisant pour les théories antérieures à la sienne, n'a pas même le mérite de l'invention de ces demi-tons évidemment en contradiction avec les bases du système, car il les emprunte à l'ouvrage de son compatriote Levens, maître de musique de la cathédrale de Bordeaux, lequel a pour titre : *Abrégé des règles de l'harmonie pour apprendre la composition, avec un nouveau projet sur un système de musique sans tempérament et sans cordes mobiles.* (Bordeaux, 1743, in-4°.) Ce qui lui appartient, c'est d'avoir tout brouillé et d'avoir appliqué au système canonique ordinaire ce qui, pour Levens, était le produit de l'échelle du cor et de la trompette, ainsi que de deux progressions inverses, ascendante et descendante.— On peut voir dans mon *Esquisse de l'histoire de l'harmonie, considérée comme art et comme science systématique* (p. 103 et suiv.), l'analyse que j'ai faite du système de Levens. J'y ai fait cette remarque, que le défaut capital de ce système, défaut qui le fait crouler par sa base, c'est, d'une part, qu'il ne répond à la constitution d'aucune tonalité, et de l'autre, que les intervalles ne coïncident pas avec les diverses octaves par les résultats de leurs proportions, et conséquemment affectent l'oreille de sensations fausses. Cette observation est applicable en tout à la prétendue théorie de M. Lesfauris, sauf cette différence que Levens est conséquent dans toute la conception de son système, tandis que son imitateur assemble des éléments qui se contredisent et se détruisent réciproquement.

Parvenu, par ce qui précède, à démontrer tout ce qu'a de faux, d'incohérent et d'absurde la malheureuse conception que j'analyse, je ne me sens pas le courage d'aller plus loin, pour donner à mes lecteurs une idée du parlage à vide qui remplit le reste de la brochure. De ce que j'ai fait connaître, on peut conclure ce qui doit sortir. Pourtant, je ne veux pas terminer sans dire quelques mots de l'assurance avec laquelle les prétendus réformateurs de la théorie de la musique parlent de cette théorie qu'ils ne connaissent pas. M. Lesfauris n'a pour elle que des expressions de mépris; cependant qu'en sait-il? qu'en a-t-il lu? qu'en a-t-il compris? Il parle de la théorie de la musique; mais il en existe vingt qui sont autant de résultats de vues particulières et de directions à des buts différents. Les unes sont purement spéculatives; les autres ont pour objet principal la pratique de l'art. Dans la première catégorie, la base est prise tantôt dans des faits acoustiques qui résultent de la nature et de la forme du corps sonore, ou du mode de production du phénomène; tantôt dans le calcul des vibrations, dans des nombres abstraits, dans la constitution de l'organe de l'ouïe, dans le principe de tonalité; les unes se développent dans des formules algébriques ou arithmétiques; les autres, plaçant leur point d'appui dans l'intelligence et dans le sentiment de l'homme, explorent particulièrement le domaine de l'esthétique. Dans la seconde catégorie, il est des méthodes purement empiriques qui suivent sans les discuter les données de l'expérience et de la tradition; il en est d'analytiques qui recherchent la raison des règles; d'autres, systématiques, ont pour but de conduire l'art dans des voies nouvelles; enfin, il est une théorie générale qui les résume toutes à leur point de vue, qui en écarte les erreurs, distingue les généralités des faits particuliers, embrasse l'universalité de l'art et de la science, et assigne à chaque chose sa place et sa fonction. Pour parler de ces diverses théories, pour émettre une opinion raisonnable sur leur valeur, il faut avoir tout lu, médité sur tout, et se défendre des jugements portés à la légère. En un mot, il faut réunir à beaucoup de savoir un esprit juste et des vues élevées. M. Lefauris a-t-il tout cela? A-t-il pris toutes les précautions dont je parle? Non. Comme tant d'autres, sans étude, sans travail de comparaison et d'analyse, sur de simples aperçus dont il n'a pas vérifié la justesse, il s'est renfermé dans le cercle étroit de ses idées, s'est gonflé de leur importance supposée, et s'est mis à dénigrer ce qu'il ne connaissait pas, et à disserter sur une science dont il n'avait que de vagues notions. J'ai fait voir ce qui en est advenu : ainsi en sera-t-il de quiconque suivra les mêmes errements.

L'auteur de l'ouvrage que je viens d'analyser trouvera sans doute ma sévérité bien rude; mais il est temps d'arrêter le débordement de ces déclamations contre la science de l'art; déclamations qui tendent à ébranler la foi des artistes, sans rien mettre qui soit valable à la place de ce qu'elles dénigrent.

FÉTIS père.

CONSERVATOIRE IMPÉRIAL DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION.

Exercice des élèves — *La Pie voleuse* — Filippo-Galli.

L'exercice qui avait lieu dimanche dernier était purement lyrique, sans mélange aucun de tragédie ni de comédie; on y exécutait la *Pie voleuse* tout entière, non telle que Rossini l'a composée, mais telle qu'un arrangeur l'a taillée et rognée pour la scène française, en supprimant la belle scène du tribunal et de la condamnation à mort. Ce n'est pas le seul tort de l'arrangement : il en a un autre qui ne nous est pas moins sensible, et qui consiste à remettre la prose de MM. Caignez et Daubigny au lieu et place des récitatifs écrits par l'illustre maestro. Passe encore lorsque c'est de la prose de Beaumarchais, comme dans le *Barbier de Séville*; mais la prose qui vient de la Porte-Saint-Martin n'est pas d'assez haut goût pour qu'on aspire à la retrouver. A cela près, la *Pie voleuse* est toujours un excellent mélodrame, dont le génie a su tirer un opéra de premier ordre. Nous ne savons si jamais Rossini a déployé plus de force, de richesse, d'exubérance d'imagination que dans cet admirable ouvrage, où pas un morceau faible ne s'est glissé, où les mélodies sont aussi jeunes et aussi fraîches que si le champ musical n'eût encore été qu'effleuré à peine, où enfin sur sept ou huit rôles, pas un seul n'est mauvais ou insignifiant, depuis le rôle de Ninette jusqu'à celui du juif, si original dans sa comique brièveté.

Cet avantage n'est pas indifférent au Conservatoire; il lui fournit l'occasion de produire à la fois plusieurs de ses meilleurs élèves. Dans *la Pie voleuse*, Mlle Rey, qu'on avait tout récemment vue sous le costume de page dans *le Comte Ory*, était chargée du rôle de Ninette, et son jeune talent s'y est montré sous un nouvel aspect, plus conforme à la nature de sa physionomie et de sa voix. Elle a dit sa cavatine d'entrée avec expression, mais non pas avec le *brio*, l'allégresse d'un cœur bondissant de joie, que demande ce délicieux morceau. Dans le reste, elle était plus à l'aise, plus dans son élément. La passion sérieuse, et même un peu triste, voilà ce qu'elle interprète naturellement et sans effort. Dans le rôle du bailly, Bonnehée a été chanteur excellent, acteur plein d'intelligence. Aussi les bravos ne lui ont pas manqué. C'est lui qui a obtenu les honneurs de la séance. Maintenant il est prêt à passer à l'école au théâtre : Mlle Rey ne tardera pas à l'y suivre. Mlle Dherbay, qui jouait le rôle de la fermière, pourrait aussi monter sur la scène; de même que Mlle Borghèse, qui chantait le rôle de Pippo. Vincent, qui remplissait celui du père, a une bonne voix de basse qui ne manquera pas d'effet, quand l'étude l'aura encore assou-

plie, et que les intonations en seront plus sûres. Codelaghiet Rey, lequel n'est point le parent de la jeune élève du même nom, jouaient les rôles du fermier et de son fils, l'amant de Ninette. Une indisposition vocale ôtait au second une grande partie de ses moyens. Holtzem a très-bien rendu le rôle du juif.

Comme toujours, les chœurs ont été admirables de jeunesse et d'entrain ; l'orchestre aussi a bien marché. Mais que de peines pour le discipliner, pour le contenir ! Ce n'est pas le talent qui manque aux élèves, c'est la volonté. M. Massart a entrepris une tâche dont les difficultés ne l'effrayent pas, et chaque exercice témoigne d'un progrès. Les jeunes gens eux-mêmes, qui le contrarient si souvent par leur petites révoltes de collége, finiront par le remercier de son zèle, et par reconnaître ce que le Conservatoire doit à son courage, à son dévouement.

Et peu de jours avant cette représentation d'un des chefs-d'œuvre de Rossini, un artiste célèbre qui avait été son intime ami, un chanteur qui avait obtenu son plus beau succès dans l'un des rôles de *la Pie voleuse*, Filippo Galli, depuis dix années professeur de chant au Conservatoire de Paris, rendait le dernier soupir dans les souffrances et dans la pauvreté. Il était né à Rome en 1783, et sa famille le destinait à l'église ; mais la passion du théâtre l'emporta : la musique fut l'objet de ses études assidues, et, en 1804, Filippo Galli débuta comme ténor, à Bologne, dans un opéra de Generali, *la Caccia d'Enrico IV*. Bientôt une maladie cruelle mit ses jours en péril, et l'éloigna du théâtre pendant huit ans. Lorsqu'il y revint, en 1812, sa voix était changée de timbre : le ténor était devenu basse. Une carrière nouvelle s'ouvrait devant l'artiste transformé. C'est dans *l'Inganno felice*, le quatrième opéra de Rossini, que Galli fit sa rentrée. A compter de ce moment, Rossini travailla beaucoup pour lui, et lui donna un rôle dans la plupart de ses ouvrages, *la Pietra di Paragone*, *l'Italiana in Algieri*, *Aureliano in Palmira*, *Torvaldo e Dorliska*, *la Gazza ladra*, *Maometto*, *Semiramide*.

Galli était non-seulement un artiste supérieur, mais un homme excellent, distingué d'esprit et de manières. Il n'avait d'autre défaut qu'une générosité sans bornes, une prodigalité qui ne connaissait pas de frein. Quoiqu'il gagnât des sommes considérables, il n'en était jamais plus riche : au contraire, il s'endettait de plus en plus. On raconte de lui des anecdotes charmantes qui prouvent son bon cœur et sa folie. Lorsqu'il fut appelé au Théâtre-Italien de Paris, il fallut que Rossini lui prêtât la somme nécessaire pour son voyage, et il fallut aussi que le chanteur promît au compositeur d'être désormais plus économe. Galli tint parole : au bout d'une année, il n'avait fait de dettes que pour 8,000 fr., tandis que jusque-là il en avait fait régulièrement pour 20,000 : c'étaient donc 12,000 fr. d'économisés. Par suite de ce régime, Galli, devenu vieux, tomba dans l'indigence. Une place au Conservatoire de Paris lui fut accordée, et le produit du concert annuel que les artistes italiens donnaient à son bénéfice fut pendant longtemps son plus beau revenu. Mais ce bénéfice, diminuant de jour en jour, s'évanouit enfin tout-à-fait, et le pauvre Galli expia cruellement la faute de son insouciance. Cependant son caractère ne se démentit jamais : il resta bon, poli, affable au milieu des douleurs de toute espèce auxquelles sa vieillesse était condamnée. A soixante et onze ans la mort vint l'atteindre et le délivrer de ses maux. Ses derniers moments furent doux et calmes : il parut s'endormir et s'éteignit pour jamais.

P. S.

MESSE COMPOSÉE PAR M. CHARLES GOUNOD

ET CHANTÉE PAR LES ORPHÉONISTES A ST-GERMAIN-L'AUXERROIS,

Le dimanche 12 juin.

Il y a un an à peine, M. Charles Gounod, l'auteur des beaux chœurs d'*Ulysse* et de l'opéra de *Sapho*, a pris la direction de l'enseignement du chant dans les écoles communales de la ville de Paris ; et déjà l'on peut s'apercevoir de l'heureuse influence exercée par cet éminent artiste sur cette partie de l'éducation populaire que, par des circonstances tout à fait passagères, on avait un peu négligée depuis quelque temps. Répandre le goût de la musique parmi la classe ouvrière est une des choses auxquelles l'édilité d'une grande ville comme Paris doit le plus tenir. Les raisons morales en ont été si souvent données, que nous n'avons pas besoin de les énumérer de nouveau à cette occasion. Nous n'avons, en ce moment, qu'à nous réjouir de voir la vive sollicitude avec laquelle l'autorité municipale parisienne s'occupe, depuis une année surtout, de donner aux masses laborieuses la plus saine des récréations qu'on puisse lui procurer.

C'est à ce point de vue, bien plus encore qu'au point de vue de l'art proprement dit, qu'on doit se placer pour apprécier l'œuvre exécutée dimanche dernier à Saint-Germain-l'Auxerrois.

Des artistes exercés autant que peuvent l'être dans un art des hommes ayant fait de cet art leur unique occupation toute leur vie, ne se risquent cependant à présenter une composition musicale au public qu'après de longues et laborieuses études : tout leur temps, toute leur intelligence sont appliqués à ce travail. Et pourtant, même dans ces conditions, alors qu'elles sont très-consciencieusement remplies, que de fois la critique ne trouve-t-elle pas à redire, tant la bonne exécution musicale, bonne dans la complète acception du mot, est difficile à obtenir !

On conçoit donc, d'après cela, jusqu'où l'on peut être exigeant avec des dilettantes qui n'ont à consacrer à l'étude de la musique que quelques instants à la fin d'une rude journée de labeur, ou après une semaine de pénibles travaux, que la nécessité ne permet pas de diminuer d'une heure tant que le dimanche n'est pas venu.

L'enseignement du chant dans les écoles communales ne saurait arriver à des résultats brillants, nous parlons des résultats réels, non des résultats factices, avant qu'un grand nombre d'années se soit écoulé, pendant lesquelles le sentiment musical s'insinue peu à peu dans les familles du peuple, et devienne comme naturel chez lui par le fait de l'habitude, qui donne aux hommes une seconde nature, ainsi qu'on l'a souvent dit.

Peut-être n'a-t-on pas, depuis le temps que l'Orphéon de Paris a été fondé, assez sérieusement envisagé l'éducation musicale populaire et les avantages qu'on en doit espérer. Les artistes eux-mêmes ont peut-être bien à se reprocher de n'avoir pas prêté tout d'abord à cette question de la propagation de l'art l'attention qu'elle méritait ; par conséquent, de n'avoir pas stimulé le zèle de l'administration à cet égard comme ils auraient pu le faire. De là, sans doute, vient pour une bonne partie le retard dont beaucoup de personne se plaignent, et l'espèce d'indifférence dans laquelle l'Orphéon a vécu pendant quelques années.

Mais, de part et d'autre, les choses prennent, heureusement, depuis quelque temps une marche différente. Les artistes qui ont accepté les fonctions gratuites de membres de la commission du chant, remplissent scrupuleusement leur mandat ; les bonnes intentions de l'autorité municipale, ainsi secondées, ne peuvent manquer de porter d'excellents fruits d'ici à une époque rapprochée. Il est certes bien permis de le croire, d'après l'essai qui a été fait dimanche à Saint-Germain-l'Auxerrois.

La messe de M. Charles Gounod est écrite depuis trop peu de temps pour qu'il soit possible de supposer que les Orphéonistes aient mis à l'étudier un nombre considérable de séances ; elle a donc été rapidement apprise ; et, bien que le compositeur se soit attaché, dans cette œuvre, à rester dans les meilleures conditions d'exécution vocale, néanmoins il n'a pu faire qu'elle ne présentât aux exécutants certaines difficultés d'intonation assez grandes ; peut-être même les y a-t-il introduites exprès, afin de mieux montrer et son savoir personnel et l'aptitude de ses élèves tout à la fois.

Mais, en cette occurrence, il ne faut pas le perdre de vue, ce n'est pas tant le talent de M. Charles Gounod compositeur, que son mérite

comme directeur de l'enseignement du chant qui est en cause. Dans la nouvelle et haute position officielle qu'il occupe, tous les deux, à la vérité, doivent se tenir étroitement : la solidité de l'un contribuera puissamment à l'ascendant de l'autre. Or, l'auteur de la partition de *Sapho*, représentée au Grand Opéra ; de l'*Ave verum*, de l'*Agnus Dei* et du chœur des *Gaulois*, exécutés aux concerts de la Société Sainte-Cécile ; enfin l'auteur des chœurs de la tragédie homérique de M. Ponsard, n'en est plus à faire ses preuves sous le premier rapport ; c'est donc principalement l'exécution de sa messe par les Orphéonistes qui doit être ici l'objet de nos observations. Eh bien, cette exécution, si l'on tient compte des obstacles qu'elle a dû nécessairement rencontrer, a été très-satisfaisante ; dans quelques morceaux, tels que le *Sanctus*, l'*O salutaris* et l'*Agnus*, elle a été excellente. La masse chorale, nous n'avons pas besoin de le rappeler, a chanté toute la messe sans aucun accompagnement.

M. Charles Gounod a eu une bonne idée en groupant ses répétiteurs en un petit chœur au milieu du grand chœur de tous ses Orphéonistes, une idée doublement bonne en ce sens que cela lui donnait la ressource d'une sorte d'effet de clair-obscur musical, et qu'en même temps les passages chantés par les répétiteurs seuls étaient de très-bons modèles d'exécution vocale ingénieusement présentés aux masses chorales encore inexpérimentées. Le chœur des répétiteurs mérite tous nos éloges, autant pour la justesse d'intonation que nous y avons remarquée, que pour les nuances et l'expression qu'ils ont su donner à leur chant choral.

Après un tel essai, qui a si dignement répondu à l'attente générale des personnes qui s'intéressent sincèrement à l'éducation populaire, et particulièrement à l'amélioration morale du peuple par les bienfaits de la musique, on ne saurait trop engager l'autorité municipale de la ville de Paris à renouveler fréquemment les épreuves solennelles de ce genre ; elles seraient, cela n'est pas douteux, un puissant moyen d'émulation pour les élèves de chant des écoles communales, en quelque sorte la récompense de leurs efforts et de leur assiduité aux cours. Entretenir leur ambition dans ce sens ne peut être assurément en aucun cas une chose ni blâmable ni dangereuse. Quoi de plus louable au contraire, quoi de plus salutaire que de réunir souvent dans un temple saint un grand nombre d'ouvriers, enfants et adultes, pour chanter ensemble les louanges de Dieu ?

Afin de compléter notre compte rendu de la solennité religieuse et musicale de dimanche dernier, nous devons ajouter que M. le ministre de l'instruction publique et M. le préfet de la Seine y assistaient, entourés d'un nombre considérable d'autorités scolaires, ecclésiastiques et municipales ; enfin, que M. le préfet de la Seine a bien voulu y autoriser une quête en faveur de l'Association des artistes musiciens.

GEORGES BOUSQUET.

STABAT MATER et *ONDINE*, opéra,

DE M. ALEXIS DE LWOFF.

La presse allemande s'est beaucoup occupée de ces deux productions remarquables d'un compositeur russe, exécutées à Vienne dans la dernière saison. Voici des extraits de quelques journaux qui résument assez fidèlement l'opinion générale.

Dans le *Stabat mater*, la pureté, ou mieux encore la virginité du style, démontre que le compositeur a étudié à fond les auteurs classiques de musique d'église, et surtout les nobles modèles de l'ancienne école italienne.

M. de Lwoff n'appartient plus à l'armée des dilettanti ; ses productions égalent celles des compositeurs de profession. Son œuvre compte parmi les meilleures productions de ce genre de musique spirituelle. Le style se mouvant dans des formes simples, claires, religieuses et pleines de dignité, est pur de ce clinquant étalé par nombre de compositeurs pour cacher les lieux communs et les trivialités.

Une pénétration profonde du texte, un maniement libre et intelligent des parties vocales et instrumentales, des motifs nobles adaptés au diapason des voix, et qui, dans leur exposition et leur développement, montrent une entente parfaite de la construction périodique, aussi bien qu'une profonde connaissance du contre-point, tels sont les éléments puissants de cette composition. Les chœurs sont, d'un bout à l'autre, d'un style élevé et grandiose, remplis d'énergie et d'effet ; l'instrumentation est traitée de main de maître ; dans la plus grande partie de la cantate, elle ne sert que de doublure du chant, tandis que là où elle prend des allures indépendantes, elle s'avance imposante, pleine d'effet et de toute sa puissance dans le champ qui lui est ouvert.....

En reconnaissant même que le *Stabat* de M. Lwoff, comme ensemble, est plus haut placé que l'opéra, ce ne serait qu'un compliment à l'adresse du compositeur, puisque M. de Lwolf a composé *Ondine*, il y a déjà environ huit ans, tandis que son *Stabat* n'est sorti de sa plume que l'année dernière. Ce rapprochement inspire donc les plus belles espérances pour l'avenir.

Ce que dans *Ondine*, nous croyons devoir relever avant tout, c'est la noblesse du style : dans toute la partition, il ne se rencontre ni lieux communs, ni réminiscences. La musique d'*Ondine* porte l'empreinte d'une profonde intelligence et de cette conscience artistique qui est l'apanage du vrai talent ; nulle part on ne s'y heurte contre des banalités. Tout au contraire, ce qui caractérise essentiellement le style de l'auteur, c'est la fraîcheur, une grâce sans apprêts et un coloris sain et sans fard....

A son départ, pour retourner à Saint-Pétersbourg, le général de Lwoff, qui a été à Vienne l'objet d'attentions toutes particulières, non-seulement dans le monde artistique, mais encore dans tous les autres cercles, a laissé l'impression la plus favorable à tous ceux qui ont eu l'occasion de faire la connaissance de cette individualité si éminemment intéressante sous tant de rapports. Qui, en effet, chercherait dans cet homme enthousiasmé pour l'art, profondément instruit, et cependant si simple et si modeste, le militaire non moins distingué, qui s'est fait remarquer dans plus d'une campagne, et dont la poitrine est ornée d'un bon nombre de décorations supérieures ! Un homme qui, comme lui, suit les sons de la trompe de guerre, aussi bien qu'en temps de paix il sait tirer de sa lyre des accords harmonieux. est, il faut le dire, un phénomène aussi intéressant que rare.

La Société des inventeurs et artistes industriels a tenu, le dimanche 12 juin, au palais Bonne-Nouvelle, son assemblée générale annuelle, sous la présidence de M. le baron Taylor. L'assemblée était très-nombreuse. Le compte-rendu des travaux de l'association, écrit et lu par M. Faure, membre du comité, a produit le plus grand effet. On remarquait au bureau M. le marquis de Pastoret, sénateur ; M. Galy-Cazalat, ancien représentant ; M. Jobard, directeur du musée de l'industrie de Bruxelles ; M. Étienne Blanc, jurisconsulte ; MM. Tresca, Silbermann, professeurs, et Boquillon, bibliothécaire du Conservatoire impérial des arts, etc.

La Société des inventeurs, d'institution beaucoup plus récente que les autres Sociétés fondées par l'initiative de M. le baron Taylor, possède aujourd'hui une inscription de rente de 600 francs, à laquelle vont s'ajouter une rente de 330 francs, provenant du legs de M. le baron de Trémont, et une dotation annuelle de 500 francs de la liste civile. Elle distribue des secours et sert plusieurs pensions de 60 et de 120 francs. Une pension de 120 francs a été accordée à un enfant au berceau, laissé par M. Anténor Joly. L'histoire d'une autre pension de même somme est ainsi racontée par M. Faure :

« La bonne œuvre d'Adam a empêché Taylor de dormir. Un jour notre président nous raconte que le hasard lui a été propice aussi. Un

homme de lettres tombé dans l'infortune, membre de notre association, veuf de la fille d'un manufacturier, est resté chargé de trois jeunes orphelines qu'il ne peut ni élever ni nourrir. Suivons, Messieurs, notre président en train de faire le bien hardiment : il a conçu déjà le projet d'adoption que vous allez voir se réaliser; mais avant toutes choses, il faut rappeler à Paris les trois orphelines, et payer ce qui est dû aux braves gens qui les ont nourries jusqu'à cette heure. Ainsi il s'agit de se procurer tout d'abord une grosse somme : il faut donc aller où l'on doit trouver bon cœur et belle fortune. M. Taylor demande à son ami, M. Scribe, président du Comité des auteurs dramatiques, 150 fr., et les obtient : encore un nom, Messieurs, à inscrire dans les bonnes mémoires! il s'adresse ensuite au Comité des gens de lettres, qui se hâte de donner 200 fr. Il va frapper ensuite à la porte du véritable sanctuaire de la charité chrétienne, au cœur de l'archevêque de Paris. Il raconte, et ce digne prélat accepte le patronage que M. Taylor lui est venu offrir. Il daigne se charger de l'une des trois orphelines, et la place dans une sainte maison dont vous devez savoir le nom, car il est bon de marquer à la croix blanche ces pieux asiles qui abritent, nourrissent et instruisent les jeunes âmes que la charité soutient : c'est l'institution de Notre-Dame-des-Anges, 116, rue Saint-Victor.

» Mais, pour M. Taylor, c'est avoir fait trop peu encore, car il reste deux orphelines au pauvre homme de lettres ; aussi, notre président vint nous dire : « Voulez-vous, Messieurs, que votre association prenne » rang à côté de l'archevêque de Paris? Ce digne prélat veut bien » nous accorder cet honneur, et je sais que vous l'accepterez en me » remerciant. Adoptons la seconde des trois orphelines, et deman- » dons au pieux asile de la rue Saint-Victor une deuxième place pour » notre fille d'adoption, en offrant en échange notre modeste tribut de » 120 fr. par an. »

» Je m'aperçois que je vous laisse inquiets sur le sort de la troisième orpheline : rassurez-vous, notre président ne fait pas le bien à demi ; après avoir gagné deux causes déjà, il en va plaider, il en gagne une troisième devant le Comité des gens de lettres, qui vote avec empressement une pension de 120 fr. pour la dernière des trois filles du pauvre homme de lettres. »

Nous retrouvons dans le rapport le chiffre des rentes possédées par les six sociétés présidées par le baron Taylor :

Artistes dramatiques	25,460
Musiciens	13,393
Peintres	14,493
Auteurs et compositeurs	2,724
Gens de lettres	3,330
Inventeurs	600
	60,000

Ces 60,000 fr. représentent un capital de 1,500,000 fr. Il y a eu en outre 500,000 fr. employés en secours, objets d'art, etc., ce qui produit un total de 2 millions pour les quatre sociétés d'artistes fondées par M. Taylor.

ÉPHÉMÉRIDES MUSICALES.

19 juin 1741. J.-P. Guignon reçoit des lettres patentes de *Roi des violons et des ménétriers*. Il fut le dernier qui porta ce titre.

20 — 1781. Naissance de Sophie Lebrun (fille de la célèbre cantatrice allemande, Mme Lebrun), à Londres. Cette célèbre pianiste est plus connue sous le nom de Mme Dulken.

21 — 1799. On exécute pour la première fois le célèbre *Pater noster* de Naumann, dans une église de Dresde. (Voyez les Ephémérides du 17 avril.)

22 — 1787. Mort de Charles-Frédéric Abel, à Londres. Ce compositeur allemand, né à Kœthen, en 1719, fut le plus habile joueur de *viola da gamba* de son temps.

23 — 1837. Le chanteur français Adolphe-Jos.-Louis Alizard débute à l'Opéra de Paris.

24 — 1763. Naissance d'Etienne-Henri Méhul, à Givet.

25 — 1767. Mort de Georges-Ph. Teleman, à Hambourg. Ce compositeur fécond était né le 14 mars 1681, à Magdebourg.

Théodore PARMENTIER.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Académie impériale de musique, *les Huguenots* pour le second début de Mlle Louise Steller.—Mercredi, *le Juif-Errant*, et vendredi *le Prophète*, pour la clôture.

*** Lundi dernier, *le Prophète*, avec Gueymard et Mme Tedesco, avait attiré la foule.

*** Mercredi, *Moïse* était représenté aussi devant une nombreuse assemblée par Obin, Gueymard, Mmes Laborde, Poinsot et Duez. Chapuis ayant eu à souffrir d'une indisposition subite n'a pu continuer son rôle. Il a été remplacé par Kœnig, toujours prêt en semblable occasion.

*** Vendredi, Mlle Duez chantait pour la seconde fois le rôle de Léonor dans *la Favorite*. La jeune cantatrice a été fort bien accueillie. Le spectacle se terminait par un acte d'*Orfa*.

*** Mlle Emmy La Grua nous quitte pour une année; elle va chanter au théâtre impérial de Vienne.

*** Brémond s'éloigne aussi de l'Académie impériale de musique, après dix années de service.

*** C'est aujourd'hui dimanche que le théâtre de l'Opéra-Comique joue pour la dernière fois, avant la clôture, qui commencera demain lundi. La réouverture est annoncée pour le vendredi 1er juillet.

*** La reprise des *Mousquetaires de la Reine* a eu tous les caractères d'un succès de vogue. Le chiffre de la recette augmentait à chaque représentation.

*** On annonce le prochain mariage de Mlle Révilly, de l'Opéra-Comique, avec M. Altayrac, doublement connu comme artiste chanteur et directeur de théâtre en province.

*** Le Comité des études musicales du Conservatoire de Paris s'est réuni mercredi dernier pour former une liste de trois candidats à la classe de chant vacante par la mort de Galli. D'après le règlement, les votes ont eu lieu au scrutin secret, et ont donné le résultat suivant : M. Masset, premier candidat, présenté au choix du ministre; MM. Géraldy et Piermarini, second et troisième candidats, présentés *ex-æquo*, c'est-à-dire à égal nombre de voix, six pour chacun.

*** M. A. de Groot a quitté la direction de l'orchestre de la Porte-Saint-Martin, où il s'était fait une belle réputation de compositeur par les partitions remarquables des drames qui se sont joués depuis l'avénement de M. Marc Fournier. M. de Groot s'est, dit-on, retiré devant une combinaison qui tendait à modifier son orchestre et à diminuer le nombre de ses exécutants. Cette susceptibilité est toute naturelle chez un musicien du mérite de M. A. de Groot. C'est, de plus, une preuve de la sincérité de son talent et du prix qu'il attache à l'exécution de ses compositions, écrites avec tout le soin d'un artiste véritablement consciencieux.

*** La séance d'inauguration du grand orgue de l'église cathédrale de Saint-Brieuc, réparé, augmenté et perfectionné par M. Cavaillé-Coll, a dû avoir lieu vendredi dernier, 17 juin.

*** Le zèle du Comité de l'Association des artistes dramatiques ne se ralentit pas. Non content de la brillante fête qu'il donne chaque année au théâtre de l'Opéra-Comique, il veut encore offrir au public, dans la nuit du 7 juillet prochain, au Jardin-d'Hiver, un bal dont on dit des merveilles; le succès est confié à toutes nos aimables actrices ; c'est dire qu'il sera immense.

*** L'inauguration des fêtes du soir au Jardin-d'Hiver a eu lieu mardi dernier au milieu d'un concours immense d'étrangers de haute distinction et d'artistes de nos premiers théâtres; enfin tout ce que Paris renferme de plus fashionable s'y était donné rendez-vous, et viendra de nouveau, vendredi 17 juin, à ces soirées d'été que le Jardin-d'Hiver, vrai palais enchanteur, peut seul rendre aussi brillantes.

*** On lit dans le *Courrier des Etats-Unis* du 18 mai : « Deux femmes de couleur, Mme Caroline Putnam et Mlle Sarah P. Rémond, arrivées récemment à Boston et désirant entendre Mme Sontag, mettent en réquisition un galant cavalier de leur nuance, achètent trois billets de places réservées, et, à l'heure de l'ouverture, elles se présentent au contrôle. A leur vue, M. Palmer, un des agents de Mme Sontag, s'approche et fait observer à ces dames qu'elles ne peuvent pas aller plus loin; que la coutume du théâtre ne permet pas d'admettre des personnes de couleur aux places réservées, mais seulement aux galeries ; il offre enfin de leur faire rembourser le montant des billets qu'elles ont achetés. Mme Putnam résiste ; elle fait valoir le droit que lui donne son billet, et finalement elle refuse de sortir. M. Palmer lui prend alors le bras; mais la dame saisit la rampe de l'escalier, et pour l'expulser il faut qu'un officier de police, M. Philbrich, vienne

joindre ses efforts à ceux de M. Palmer. Mme Putnam a attaqué ces deux messieurs en justice, tant pour jouir des droits que lui donnait son billet que pour la violence qu'ils ont employée à son égard. Le juge Russell, devant qui la cause a été portée, l'a trouvée assez grave pour ne prononcer son arrêt qu'après huit jours de mûre réflexion. Il n'admet pas que la coutume soit une raison suffisante pour exclure les personnes de couleur ayant payé leurs places. Cependant le propriétaire d'un théâtre a le droit de n'admettre dans la salle des gens qui lui conviennent, mais il doit informer le public des exceptions qu'il lui plaît d'établir. Or, dans le cas dont il s'agit, les exceptions réservées aux personnes de couleur n'ayant point été indiquées sur les affiches, on devait laisser pénétrer celles qui se présentaient munies de billets. En résumé, M. Palmer a été condamné à une livre sterling d'amende et aux frais; M. Philbricb, également à une livre sterling, mais sans frais. »

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Le Havre*, 10 juin. — Renard, le jeune ténor, dont nous constations récemment les succès, est encore venu en cette ville, et il y a joué le rôle de Fernand dans *la Favorite*, de manière à s'assurer un triomphe comme chanteur. Comme acteur ses progrès sont remarquables.

*** *La Rochelle*. — Ernst, le grand violoniste, s'est fait entendre samedi dernier dans la salle des concerts de la Société philharmonique, devant un public heureux de le revoir pour la troisième fois. Il nous a été donné de constater les progrès qu'il a faits depuis quelques années : il a toujours cette fermeté d'archet et ce nerf qui l'ont placé au premier rang dès ses débuts; mais il a gagné beaucoup en justesse et en prestidigitation, si l'on peut employer ce mot qui semble inventé pour les pianistes. Il lance du haut de la chanterelle jusqu'aux profondeurs de la quatrième corde des gammes chromatiques d'un perlé éblouissant et d'une rapidité féérique. Sa fantaisie sur les airs hongrois a causé un vif plaisir à l'assemblée et soulevé de bruyantes acclamations. Le concert s'est terminé par *le Carnaval de Venise*. Ce genre de morceau, devenu dangereusement à la mode, ne mériterait pas le mot de Fontenelle à la sonate, si toutes les variations sur l'air vénitien, plus ou moins copiées sur celles du maître des maîtres violonistes, étaient écrites et interprétées comme Ernst les a composées et exécutées. Le grand artiste est accompagné dans ses pérégrinations par une jeune et jolie artiste, Mlle Siona Lévy, qui marche sur les traces d'une grande tragédienne. Elle a dit avec beaucoup de goût le conte spirituel d'Alfred de Musset, *Une bonne fortune*. L'un de nos amateurs les plus distingués a contribué aussi au charme de cette brillante soirée.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres*, 10 juin. — Hier seulement, la Cour du banc du roi a rendu son arrêt sur le procès intenté il y a longtemps par M. Lumley, à la célèbre cantatrice, Mlle Johanna Wagner, pour avoir refusé de remplir son engagement avec le théâtre de la Reine, dont M. Lumley était directeur, et en avoir contracté un autre avec le théâtre royal italien de Covent-Garden, placé sous la direction de M. Gye. La Cour, après une longue délibération a dit, par l'organe de son vice-président, qu'elle donnait gain de cause aux demandeurs. Les dommages-intérêts, en faveur de M. Lumley, seront fixés ultérieurement par la Cour. — *Guillaume Tell*, *Don Giovanni* et *Robert-le-Diable* ont été donnés successivement l'autre semaine au théâtre italien de Covent-Garden.

*** *Vienne*, le 5 juin. — Teresa Milanollo a donné son dernier concert : c'est le dix-huitième. Dix-huit concerts pendant la belle saison, et chaque fois chambrée complète avec recette de 22,000 florins, environ 50,000 fr.! — Est-il nécessaire d'ajouter que c'est tout au plus si Paganini est parvenu à fanatiser le public à ce point? Le répertoire de la merveilleuse violoniste se compose de dix-huit morceaux choisis parmi les meilleures productions de Vieuxtemps, de Bériot, Léonard, Artot, Ernst, Lafont et Haumann. La cour et la haute aristocratie n'ont fait défaut à aucune des soirées de l'heureuse virtuose, qui a l'honneur de se faire entendre dans le concert donné à la cour pendant le séjour du roi de Prusse et du roi des Belges. — La salle du théâtre de l'Opéra, complétement restaurée, a été inaugurée, le 11 juin, par le *Prophète*; les principaux rôles ont été remplis par Mmes Kœster et Czillag, MM. Ander, Kreuzer, Hoelze et Draxler. Le 12, *Guillaume Tell*, et le 14, la *Dame blanche*. Cette année, nous serons plus heureux que l'année dernière : Roger, le célèbre ténor de Paris, nous donnera une série de représentations. L'impresario, M. Merelli, a été chargé officiellement de se rendre à Paris et à Londres afin de compléter l'Opéra-Italien pour l'hiver prochain.

Le Gérant : BRANDUS.

A PARIS, CHEZ HACHETTE ET Ce,

A l'usage des Chanteurs :

PHYSIOLOGIE DE LA VOIX CHANTÉE

Suivie de considérations sur l'influence physique et morale de la voix, et sur l'influence de la musique sur la civilisation; une brochure in-8°, prix : 1 fr.

ET

ORIGINE DE LA GAMME MODERNE

OU

Théorie raisonnée de la musique.

On ne saurait, en effet, expliquer d'une manière satisfaisante la gamme sans remonter aux lois du son musical, aux lois de la sensation, à la tonalité moderne, en un mot, sans faire la théorie complète du système; une brochure in-8°, prix : 1 fr., par

J. LESFAURIS.

En vente chez BRANDUS et Ce, éditeurs, 103, rue Richelieu,

CHARLES VOSS

LE COLLIER DE PERLES

Etude brillante pour le piano.

Op. 140, n° 2. — Prix : 5 fr.

ROSE ET BLANCHE

Deux valses élégantes pour le piano.

Op. 151. — Deux suites, chaque, 5 fr.

AIR ITALIEN

Pour le piano. — Op. 154. — Prix : 5 francs.

CAROLINE

Valse caprice pour le piano. — Prix : 5 francs.

HOMMAGE A SA MAJESTÉ L'IMPÉRATRICE DES FRANÇAIS

EUGÉNIE

Suite de valses pour le piano, par

HENRI MARX

Prix : 5 francs.

PUBLIÉ PAR

BRANDUS ET Cie, ÉDITEURS, 103, RUE RICHELIEU.

VINGT-QUATRE PRÉLUDES

Dans tous les tons, majeurs et mineurs, pour le piano, par

STEPHEN HELLER

Op. 81. — Deux suites, chaque : 9 fr.

NOUVELLE MUSIQUE DE DANSE POUR LE PIANO

POLKAS.

Burgmuller (F.). Polka brillante sur le Farfadet . . . . . 4 »
Ettling (E.). Polka sur Zerline, avec solo de cornet à pistons . 4 50
— Polka sur la Dame de Pique . . . . . 4 »
— Polka sur l'Enfant prodigue . . . . . 4 »
— Polka des Abeilles sur le Juif errant . . . . . 4 »
Fessy (A.). Polka de l'Hippodrome . . . . . 3 »
— Polka du Val d'Andorre. . . . . 3 »
— Elisabeth, polka . . . . . 2 »
Kœnig. L'Eclipse, polka. . . . . 2 »
— Jupiter, polka trémolo. . . . . 2 »
Labitzky. Cerrito, polka 2 50
— La Berlinoise, polka. . . . . 2 »
— Salut à Paris, deux polkas. 3 75
— Clémentine, polka. 2 50
Musard. Californie, polka du Violon du Diable. 2 50
— Ouistiti . . . . . 3 »
— La Priora . . . . . 4 »
— Les Chevaliers gardes, polka russe. . . . . 2 »
— Steeple-Chase . . . . . 3 »
Pasdeloup (J.). La Rosée, polka du Violon du Diable 2 50
— Rose de Mai, polka du Val d'Andorre . . . . . 3 »
— Polka du Prophète 4 50
— Polka de la Fée aux Roses . . . . . 3 »
— Polka sur Zerline, avec solo de cornet à pistons, par Denault . . . . . 4 »
— Polka sur la Tempesta. . . . . 4 »
Pilodo. Polka sur Giralda . . . . . 3 »
— Polka sur la Poupée de Nuremberg . . . . . 4 »
Quidant. Polka brésilienne . . . . . 3 »
Voss (Ch.). Polka flamande. . . . . 4 »

POLKA-MAZURKAS.

Burgmuller (F.). Blanche, polka-mazurka . . . . . 5 »
— Polka-mazurka sur la Fée aux Roses . . . . . 2 »
Daniele. Polka-mazurka sur le Juif errant . . . . . 4 »
Devos. Graziosa. 4 50
De Lenoncourt (A.). Follette. . . . . 2 »
Musard. Alma . . . . . 3 »
Pasdeloup (J.). Polka-mazurka sur l'Enfant prodigue . . . . 4 »
— Polka-mazurka sur la Dame de Pique . . . . . 4 »
Pilodo. Polka-mazurka sur la Tempesta. . . . . 4 »
Talexy (A.). Diane, polka-muzurka. . . . . 5 »
— Wanda, polka-mazurka 4 50
Voss (Ch.). Mathilde, polka-mazurka. . . . . 5 »
— Marie, polka-mazurka . . . . . 5 »

SCHOTTISCHS.

Daniele. L'Enfant prodigue. . . . . 3 »
— Zerline ou la Corbeille d'oranges . . . . . 4 »
De Lenoncourt (A.). Manuelita. . . . . 3 »
— Henriette 2 50
Musard. L'Oncle Tom. . . . . 3 »
Pasdeloup (J.). Schottisch sur Giralda . . . . . 4 »
— Schottisch sur Moïse. 2 50
Pilodo. La Dame de Pique . . . . . 4 »
— Schottisch de Mabille 2 50
— Schottisch sur la Poupée de Nuremberg . . . . . 4 »
— Schottisch sur le Juif errant . . . . . 3 »

REDOWAS.

Dumouchel. Lowitzka, redowa polonaise . . . . . 2 »
Ettling. La Tempesta . . . . . 4 »
Fessy. Redowa sur le Val d'Andorre . . . . . 3 »
John. Hélène, redowa. . . . . 2 »
Labitzky Redowa-valse 4 50
Musard. La Bergère des Alpes . . . . . 3 »
Pasdeloup (J.). Pas des Fleurs, redowa. 4 50
— Redowa sur la Poupée de Nuremberg . . . . . 3 »
Pilodo. Redowa sur Giralda . . . . . 3 »
— Redowa du Prophète 4 50
— Redowa sur Zerline ou la Corbeille d'oranges. . . . . 4 »

GALOPS.

Bilse. Sturm-Marsch, galop. 2 50
Gerville. Joyous-Galopp. . . . . 5 »
Labitzky. Riquiqui . . . . . 3 »
— L'Espérance 4 50
Gungl. Galop des chemins de fer 2 50
Talexy (A.). Hercule. . . . . 5 »
Voss (Ch.). L'Assaut, grand galop militaire. . . . . 5 »

VALSES.

Burgmuller (F.). Valse brillante sur Haydée . . . . . 6 »
— Grande valse sur le Prophète. . . . . 5 »
— Valse brillante sur le Val d'Andorre. . . . . 5 »
— Valse sur Giralda. . . . . 5 »
— Zerline ou la Corbeille d'oranges . . . . . 5 »
— La Dame de Pique. . . . . 5 »
— L'Enfant prodigue. . . . . 5 »
— Valse brillante sur la Poupée de Nuremberg . . . . . 5 »
Ettling (E.). L'Enfant prodigue. . . . . 5 »
— La Dame de Pique. . . . . 5 »
— La Tempesta. . . . . 5 »
— Zerline ou la Corbeille d'oranges . . . . . 5 »
Lenoncourt (A. de). Alice . . . . . 5 »
— Ondine. . . . . 5 »
— Valentine. . . . . 5 »
— Emmeline . . . . . 5 »
Musard. Les Lingots d'or . . . . . 6 »
— La Poupée de Nuremberg . . . . . 6 »
— Le Toréador . . . . . 6 »
— Le Juif errant . . . . . 6 »
— New-York . . . . . 6 »
Rosellen (H.). Miranda, valse brillante sur la Tempesta . . . 4 50
Strauss (J.). Chants d'allégresse 4 50

QUADRILLES.

Musard. Les Clairons de l'Armée française. 4 50
— La Dame de Pique, deux quadrilles, chaque 4 50
— Les Dames de la Halle. 4 50
— L'Enfant prodigue, deux quadrilles, chaque 4 50
— Le Farfadet 4 50
— La Favorite 4 50
— Le Juif errant, deux quadrilles, chaque 4 50
— Moïse, nouveau quadrille 4 50
— Le Palais de Cristal 4 50
— La Poupée de Nuremberg 4 50
— La Reine de Chypre. 4 50
— Les Rendez-vous bourgeois. 4 50
— La Tempesta. 4 50
— Le Toréador 4 50
— Une Nuit à l'Opéra 4 50
— Zerline ou la Corbeille d'oranges, deux quad, chaque. . 4 50
Marx. Quadrille sur le Juif errant. 4 50
Pilodo. L'Enfant prodigue. 4 50
Strauss. L'Enfant prodigue 4 50
— La Dame de Pique 4 50

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

20e Année. | N° 26. | 26 Juin 1853.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon.	A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, et pour toute la Suisse.	Chez M. Ed. de la Flechière, 103, rue du Terraillet.
Bruxelles.	Dettie Tomson, 15, rue des Dominicains.
Londres.	S'adresser à M. Davison Wessel et C°), 229, Regent street.
St-Pétersbourg.	Maison Braudus, perspective Nevski.
Berlin.	Schlesinger, 34, u. d. Linden.
—	Bote et Bock, 42, Juegerstr.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an.	24 fr.
Départements, Belgique et Suisse	30
Étranger	34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Nos abonnés reçoivent, avec le numéro de ce jour, cinq préludes de Stephen Heller, extraits de l'important recueil que ce compositeur vient de publier.

SOMMAIRE. — Sur un cours d'histoire de la musique, par **Edouard Fétis**. — Concours d'orphéons et de musiques d'harmonie à Fontainebleau, par **Georges Bousquet**. — Auditions musicales, concours des sociétés et des méthodes d'enseignement de chant choral, école Galin-Paris-Chevé; Société libre des beaux-arts, etc., par **Henri Blanchard**.— Concours ouvert par la classe des beaux-arts de l'Académie royale de Bruxelles. — Ephémérides. — Nouvelles et annonces.

SUR UN COURS D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE.

Il y a quelque temps, nous exposions nos idées sur la formation d'un musée musical offrant la réunion des instruments en usage à toutes les époques et chez tous les peuples. Nous parlerons aujourd'hui d'une institution qui intéresserait plus vivement encore les amis de l'art dont le journal où nous écrivons a pour mission de répandre les doctrines et de conserver les traditions. Il s'agit d'un cours d'histoire de la musique.

Si l'on eût parlé en France, il y a seulement un demi-siècle, de faire de l'histoire de la musique l'objet d'un enseignement public, les gens sérieux eussent haussé les épaules en demandant si l'on se moquait. La musique peut-elle avoir une histoire? C'est la chose du moment, c'est la fantaisie du jour que remplace celle du lendemain. Voilà ce qu'on eût pensé, ce qu'on eût dit, ce qu'on eût écrit peut-être; car il n'y avait pas, en fait de musique, d'absurdité qui ne trouvât des gens pour la débiter et d'autres pour l'accueillir.

Les idées se sont rectifiées. On consent à ce que la musique ait une histoire, c'est-à-dire un passé; on veut bien ne plus réduire cet art à n'être plus qu'une source de sensations fugitives; en un mot, on lui accorde des monuments. Mais où sont-ils et quels sont-ils? Voilà ce que le vulgaire ignore et ce que beaucoup d'artistes qui passent pour instruits ne savent guère eux-mêmes.

La musique est, quant à son histoire et à ses monuments, dans une tout autre situation que les autres arts. Si l'on veut être initié à la connaissance des différents styles d'architecture, on peut aller examiner sur place les ruines de l'Égypte, de la Grèce et de Rome. les monuments des Maures en Espagne, les constructions du moyen âge et de la renaissance dans toute l'Europe. Veut-on économiser les frais et le temps du voyage? on trouvera de nombreux ouvrages où les édifices de tous les temps et de tous les pays sont non-seulement décrits, ce qui n'en donnerait qu'une idée imparfaite, mais représentés dans des planches gravées ou lithographiées qui en donnent l'ensemble et les détails.

Pour la sculpture, les moyens d'étude sont à la portée de tout le monde. Une visite au Louvre suffira pour donner des notions exactes de la statuaire antique représentée soit par des originaux, soit par des copies de ses chefs-d'œuvre les plus accomplis. Il existe également des recueils gravés des statues et des bas-reliefs les plus remarquables.

Voulez-vous connaître l'histoire de la peinture chez les peuples qui ont porté cet art au plus haut point de perfection? Le Louvre vous ouvre encore ses collections et vous présente des modèles de toutes les écoles. Si vous avez des loisirs et de l'argent, ces deux éléments essentiels des voyages, vous irez admirer Titien et Tintoret à Venise, Raphael et Michel-Ange à Rome, Rubens à Anvers, Murillo et Velasquez à Madrid, Rembrandt à Amsterdam, les vieux maîtres allemands à Munich et à Berlin.

Où trouverez-vous les monuments de l'art musical, dans le cas où vous auriez la fantaisie d'en étudier la succession chronologique? Dans les bibliothèques, répondrez-vous. Nous ne disconvenons pas que certains dépôts publics possèdent des collections considérables de musique ancienne. Les bibliothèques royale de Berlin et impériale de Vienne, qui luttent d'importance à cet égard, celle du Vatican, la bibliothèque du père Martini, dont la ville de Bologne s'est malheureusement laissé voler une partie, la bibliothèque du Conservatoire de Paris, si riche en partitions des XVIIe et XVIIIe siècles, d'autres encore dont il est superflu de grossir cette liste, offrent d'abondantes sources d'étude aux archéologues musiciens. Mais ces sources, qui s'avise d'y puiser? Les savants? Ils sont si peu nombreux, hélas! ceux qui méritent ce nom, qu'on peut les considérer comme servant à confirmer la règle par l'exception. Demandez aux conservateurs des bibliothèques qui viennent d'être citées, combien de fois, dans le courant d'une année, on les oblige à déranger des tablettes sur lesquelles ils reposent les volumes dont la garde leur est confiée. Tous vous répondront, s'ils ont de la franchise, qu'ils n'ont pas de ce fait grande fatigue.

Ainsi donc, si les monuments de l'art musical existent, c'est à l'état de chose ignorée, de lettre morte et dans la vaine attente du souffle vivifiant qui les vienne animer. Est-il important de soulever le voile qui les couvre, et comment cela se peut-il faire? Nous allons expliquer sur ce point notre pensée; car il ne suffit pas de dire que les choses sont mal telles qu'elles sont; il faut encore prouver qu'elles pourraient être mieux et comment.

Il n'appartient pas à l'auteur de ces lignes d'apprécier la conception du plan des *concerts historiques* qui ont été donnés pour la première fois à Paris en 1831. Il a, pour être sympathique à l'idée de cette nouveauté musicale, des motifs intimes qui pourraient faire suspecter son

impartialité ; mais quand il s'agit d'un fait constant, chacun a le droit de l'énoncer. Rappeler le succès des concerts historiques où l'on entendit pour la première fois de la musique du XVIe siècle, et où cette musique, qu'on croyait barbare, fut trouvée charmante, c'est enregistrer un fait, rien de plus. Il reste à tirer les conséquences de ce fait.

D'abord il est une chose certaine, c'est que les artistes n'eurent pas moins de surprise que le public proprement dit, à l'audition des œuvres du XVIe siècle ; ce qui prouve qu'en matière d'archéologie musicale, les artistes ne sont guère plus savants que les ignorants. Cependant, l'inventeur des concerts historiques n'avait dissipé qu'une très-petite partie des ténèbres qui couvrent le passé des annales de l'art. Il avait fait entrevoir le XVIe et le XVIIe siècle, ainsi que quelques unes des transformations de l'opéra; puis l'ombre était redescendue sur ces périodes un instant éclairées, grâce à ses investigations rétrospectives.

Ce qu'il y aurait à faire pour que la connaissance des monuments anciens de la musique se répandît, ce serait d'organiser un cours qui aurait la forme d'un concert historique permanent, ou, si l'on veut, périodique.

Je suppose le professeur nommé par quelque ministre désireux d'attacher son nom à cette mesure libérale. Le cours se donne dans la salle du Conservatoire, car c'est là qu'il est vraiment à sa place, puisqu'il forme le complément des études musicales, comme la rhétorique et la philosophie sont le complément des études littéraires.

Le professeur commence par quelques définitions générales et par l'exposé d'idées fondamentales sur l'art, son but et ses moyens. Il aborde ensuite l'histoire proprement dite. Les périodes pour lesquelles il n'existe point de monuments authentiques ne l'arrêtent pas longtemps. Il dit ce qu'on sait, et cela se réduit malheureusement à peu de chose, de la musique des Hébreux et des peuples d'origine orientale. L'auteur d'un livre sur la même matière pourrait écrire des pages nombreuses et attachantes, en discutant les opinions contradictoires émises relativement aux époques mythologiques et héroïques de la musique ; mais il s'agit d'un enseignement de l'art par les monuments ; or, quand les monuments font défaut, le professeur ne doit à ses disciples que des indications sommaires. Par la même raison, il ne fera chez les Grecs et chez les Romains qu'un séjour de courte durée. Dans un concert prétenduement historique qu'il donna à Londres peu de temps après qu'avaient eu lieu à Paris ceux que je rappelais tout à l'heure, M. Bochsa fit entendre la marche qu'on supposait avoir été exécutée par les corps de musique militaire qui précédaient les légions de Jules César. Plusieurs compositeurs allemands ont prétendu ou cru de bonne foi avoir retrouvé la mélopée des Grecs, et ont donné plusieurs de ces fragments restitués auxquels on n'a pas été unanime à trouver une physionomie antique. Il va sans dire que ces pièces apocryphes ne seraient point admises. C'est l'histoire et non pas le roman de la musique qu'on ferait dans le cours dont nous essayons de donner une idée. Les monuments supposés en devraient donc être sévèrement exclus.

Au moyen âge, les preuves à l'appui du discours commencent à se présenter : ce sont d'abord les hymnes de l'église, puis les premiers essais de musique profane, les chansons en langue vulgaire ; enfin l'opéra prélude à ses développements futurs par de naïfs tâtonnements. Dans un cours ordinaire, le professeur se bornerait à indiquer le caractère de ces diverses compositions, en rappelant les circonstances qui ont présidé à leur enfantement et en rattachant leurs modifications successives à l'état des mœurs. S'il a le talent que nous lui supposons, il peut intéresser par ses descriptions et par ses appréciations philosophiques ; mais il ne donnera qu'une idée très-imparfaite des fragments d'ancienne musique dont il fait l'analyse. Les écrivains anciens ont décrit minutieusement des monuments d'architecture qui n'existent plus. Leur texte à la main, des praticiens ont entrepris de restituer les édifices dont il leur semblait saisir l'ensemble et les détails, et ils sont arrivés à des résultats entièrement différents. De tels accidents ne sont-ils pas infiniment plus probables encore lorsqu'il s'agit d'un monument musical ? Qu'un théoricien analyse un morceau fort simple en présence d'un auditoire composé d'excellents musiciens ; engagez ensuite chacun de ces derniers à écrire ce même morceau tel que le leur auront fait concevoir les explications du théoricien. Autant de copies, autant de versions, selon toute apparence. Pas une peut-être n'aura le moindre rapport avec le morceau original. Il en résulte que les meilleures démonstrations demeurent complétement insuffisantes pour donner une idée des formes de la musique, lorsqu'elles ne s'appuient pas sur des exemples et que, de tous les arts, c'est celui dont il est le plus indispensable d'étudier l'histoire par les monuments.

Comment s'y prendra le professeur pour donner une idée exacte des choses dont il entretiendra son auditoire ? Le voici : on n'a pas oublié que c'est au Conservatoire qu'il tient ses conférences. Les ressources vocales et instrumentales de cet établissement seraient, selon nos idées, mises à sa disposition. Toutes les fois qu'il citerait un maître dont le style a fait école et qui peut, par conséquent, être pris pour type et pour modèle, il en ferait entendre les fragments les plus caractéristiques. Dès lors plus de doute, plus d'incertitude dans l'esprit des assistants ; plus de fausse interprétation des théories du professeur. Chacun est libre de contrôler les opinions exprimées par ce dernier, les admet ou les modifie suivant ses impressions. Les moyens d'exécution sont toujours dans un rapport exact avec les intentions du maître. Ils ne restent point en deçà et ne vont point au delà. Ils se bornent, dans le principe, à un petit nombre de voix et d'instruments. Ces derniers seraient, autant que possible, ceux du temps. Lorsqu'ils feraient défaut, on les remplacerait par ceux de notre époque avec lesquels ils ont le plus d'analogie. La progression de ces moyens d'exécution marcherait toujours parallèlement avec le développement de la musique. Ainsi le professeur arriverait à devoir mettre à contribution l'orchestre et les chœurs du Conservatoire au grand complet, pour l'interprétation des œuvres des maîtres du commencement de ce siècle.

La matière du cours que nous proposons d'instituer est inépuisable. Le seul embarras du professeur serait de choisir parmi les sujets offerts à ses investigations. Après avoir tracé le tableau général des révolutions de la musique, il aurait à faire successivement l'histoire particulière de chaque genre : l'histoire de la musique religieuse, l'histoire de l'opéra en Italie, en Allemagne et en France, l'histoire de la chanson et de la romance, l'histoire des diverses combinaisons de la musique instrumentale jusques et y compris la symphonie, l'histoire des transformations du goût dans le chant, l'histoire de la mélodie, de l'harmonie et du rhythme, etc., etc. C'est ainsi que dans un cours d'histoire de la littérature française, les épopées chevaleresques, la poésie des troubadours et des trouvères, les récits des chroniqueurs, la littérature dramatique, la prose historique, la prose oratoire, forment autant de tableaux que le professeur esquisse l'un après l'autre.

Il est superflu, croyons-nous, d'insister sur l'intérêt de curiosité qu'offrirait un cours d'histoire de la musique conforme au plan que nous venons d'indiquer. Mais à cet intérêt, qu'il n'est pas indifférent de satisfaire lorsqu'il s'applique à des objets d'une telle nature, se joindraient, pour le faire instituer, des considérations d'un ordre plus élevé. Pourquoi les musiciens ont-ils l'humiliant privilége de l'ignorance ? Pourquoi les autorise-t-on à ne rien connaître du passé de leur art, tandis qu'on aurait la plus mauvaise opinion de l'écrivain dont le savoir ne remonterait pas au delà des productions de la littérature contemporaine ou du peintre qui aurait puisé toute son instruction dans les expositions modernes ?

L'absence de toute notion sur le caractère des compositions des siècles précédents, fait que les musiciens se traînent perpétuellement dans l'ornière de la routine. De temps en temps un homme de génie trouve une route nouvelle. A peine y est-il entré que la foule des imitateurs s'y précipite après lui, par la raison qu'en musique on ne connaît jamais que la forme du moment. Les autres arts sont aussi affligés de la plaie des copistes ; il suffit que le succès accueille les essais

d'un esprit original pour qu'à l'instant on s'empare de ce qu'ils ont d'imitable; mais cette espèce de spoliation du bien intellectuel se pratique moins largement dans leur domaine que dans celui de la musique. A ceux qui traduisent leur pensée par la plume ou par le pinceau, et qui n'ont pas reçu la faculté de créer des formes nouvelles, il reste la ressource de faire un retour adroit vers le passé. Tel écrivain emprunte aux poëtes et aux romanciers du moyen âge les naïves allures de leur style; tel autre vise à la noble simplicité de la grande école littéraire du XVIIe siècle. Tel peintre s'inspire du sentiment religieux de l'école byzantine, tel autre emprunte aux artistes vénitiens les splendeurs de leur coloris; un troisième remonte jusqu'aux sources de l'art grec. De là vient la diversité des impressions que procure la lecture des livres contemporains ou la vue des toiles exposées dans une galerie de tableaux modernes, tandis qu'on entend au théâtre dix années de suite le même opéra sous des titres différents, et dans les concerts la même fantaisie par divers auteurs. Si les compositeurs connaissaient les œuvres de leurs devanciers, ils feraient revivre au besoin certaines formes de style qui sembleraient piquantes et neuves; ils épargneraient aux amateurs la monotonie des sensations dont ils leur infligent le supplice. Ne sont-ce pas là des motifs suffisants pour qu'on ne repousse point sans examen l'idée d'un cours d'histoire de la musique par les monuments?

EDOUARD FÉTIS.

CONCOURS D'ORPHÉONS

ET DE MUSIQUES D'HARMONIE A FONTAINEBLEAU,

LE DIMANCHE 19 JUIN.

C'est la troisième fois, depuis trois ans, que ce concours a lieu dans le département de Seine-et-Marne. Nous l'avons vu d'abord à Melun, puis, l'année dernière, à Meaux. Cette fois, c'était au tour de Fontainebleau d'offrir l'hospitalité aux diverses sociétés chorales et instrumentales venues, les unes de la Seine, les autres de l'Yonne, celles-ci du Pas-de-Calais, celles-là du département du Nord, pour se disputer une victoire qui n'a vu répandre que des flots d'harmonie, et, Dieu, merci! pas une goutte de sang.

Suivant l'habitude, habitude très-louable et très-digne d'être suivie, la fête a commencé par une grand'messe en musique. Deux cents orphéonistes, sous la direction de M. Foulon, un des répétiteurs de l'enseignement du chant dans les écoles communales de la ville de Paris, ont exécuté la messe à trois voix d'hommes, sans accompagnement, composée par M. Charles Gounod et qui avait été chantée pour la première fois le dimanche précédent à l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, par les orphéonistes parisiens.

Après la grand'messe, le cortége des sociétés concurrentes, escorté d'un détachement de gendarmerie à cheval et de la compagnie des pompiers de Fontainebleau, a traversé processionnellement la ville, chaque société précédée de sa bannière, chaque sociétaire paré de ses insignes, se rendant de l'embarcadère du chemin de fer à la place du château. Là, les différentes sociétés de chant et d'harmonie se sont séparées pour se porter chacune au lieu qui lui était assigné; car le nombre des sociétés inscrites pour prendre part au concours a été si considérable qu'il a fallu les diviser en quatre parties, concourant simultanément en quatre différents endroits assez éloignés les uns des autres pour que les chants ou les symphonies des unes ne nuisissent pas aux symphonies ou aux chants des autres. De cette manière, le concours a pu s'effectuer en une seule journée, et la fatigue des juges a été épargnée autant que possible.

De ces quatre parties, deux comprenaient les sociétés chorales, et deux les sociétés d'harmonie. Ces sociétés ne concouraient pas, d'ailleurs, toutes également entre elles, mais par groupes formés d'après le degré de mérite reconnu de chacune. Le concours pouvait donc être scindé sans aucun inconvénient pour sa marche et son résultat.

Le Grand-Manége et la salle de spectacle ont été le théâtre du concours des sociétés chorales; la place du Palais de justice et le parterre du parc, celui du concours des musiques d'harmonie.

Au Grand-Manége, où concouraient la division supérieure, la première, deuxième et quatrième division des sociétés chorales, cette dernière formée des établissements d'instruction publique, le jury se composait de MM. Adolphe Adam, membre de l'Institut, président; Georges Bousquet, Clapisson, Victor Fouché (président de la commission du chant de la ville de Paris), Falcou et Corbin de Saint-Marc (membres, l'un, de la commission départementale; l'autre, de la commission locale de l'Orphéon).

A la salle de spectacle, où avait lieu le concours de la troisième division des sociétés chorales, subdivisée elle-même en deux sections, et la division spéciale comprenant les adultes et enfants réunis, le jury était composé de MM. Ambroise Thomas, membre de l'Institut, président; Elwart, Laurent de Rillé, Laty, Panofka, Ponchard, Brochant de Villiers et Legrand (ces deux derniers, membres, l'un, de la commission départementale; l'autre, de la commission locale de l'Orphéon).

La division supérieure, subdivisée en trois sections, et la division spéciale des musiques d'harmonie qui concouraient sur la place du Palais de justice, avaient pour jury MM. Carafa, membre de l'Institut, président; Bazin, Beaumann, Nicolas Bousquet, Tilmant, Reber, Vialon, Gareau (député, vice-président de la commission départementale), et Fléché, membre de la commission locale.

Le jury pour les trois autres divisions des musiques d'harmonie, dont le concours avait lieu dans le parterre du parc, se composait de MM. Klosé, président; Artus, Dauverné, Cokken, Forestier, Triebert, Urbain, de Greffulhe et Megnin (ces deux derniers, membres, l'un de la commission départementale; l'autre, de la commission locale).

Ces concours ont duré depuis une heure après-midi jusqu'à près de six heures du soir. Chacun d'eux s'est passé devant un nombreux auditoire; car, ce jour-là, l'affluence des visiteurs venus à Fontainebleau était immense; le chemin de fer en avait amené d'une foule de points en amont et en aval de la ville, et d'innombrables caravanes étaient arrivées, celles-ci pédestrement, celles-là en chars à bancs, des villages voisins non favorisés de la voie ferrée; bref, jamais peut-être la cité chérie de François Ier ne vit pareille animation dans ses rues, même aux plus beaux temps de sa royale histoire.

A six heures du soir, les opérations des différents jurys étant terminées, tout le monde, concurrents et public, s'est réuni dans la grande cour historique des Adieux, où devaient être solennellement proclamés les noms des vainqueurs. M. de Magnitot, préfet de Seine-et-Marne, présidait, du haut du grand escalier qui conduit à la chapelle du château, à la distribution des récompenses. On remarquait autour de lui les principales autorités civiles et militaires du département. Avant de distribuer aux vainqueurs les médailles d'or, de vermeil, d'argent ou de bronze dont ils avaient été jugés dignes, M. le préfet a prononcé d'une voix ferme un remarquable discours, que les applaudissements unanimes ont plus d'une fois interrompu. Les sentiments exprimés par M. de Magnitot étaient au fond de tous les cœurs, et devaient nécessairement rencontrer une telle sympathie. D'ailleurs, en présence de cette multitude émue, ravie, transportée, comment douter encore de la puissance civilisatrice de la musique, de ses doux et pénétrants bienfaits? C'est avec une bien vive satisfaction qu'on a entendu de la bouche même du premier fonctionnaire de ce département la constatation de ce fait important: que, depuis trois ans, depuis l'institution de ces concours musicaux, un grand progrès moral s'est évidemment accompli dans les populations de cette contrée. Le goût de la musique est déjà parvenu, sur bien des points, à dompter la détestable habitude du cabaret; le charme d'un plaisir pur, élevé, d'une jouissance intellectuelle, y remplace maintenant les joies grossières et brutales qui avaient été jusqu'alors les seuls délassements de ces ouvriers des villes

et des campagnes, comme elles le sont malheureusement encore de tant d'autres hommes de cette classe.

La distribution des prix a été précédée d'une fantaisie pour musique militaire sur le chœur du second acte du *Comte Ory*, arrangée par M. Klosé, dite sous sa direction par tous les corps de musique d'harmonie réunis. Les prix ont été décernés ainsi qu'il suit :

Concours d'orphéons.— Divison supérieure, prix unique : la Société des *Enfants de Lutèce*, dirigée par M. Gobert.

Première division ; prix unique : *les Orphéonistes d'Arras*, sous la direction de M. Héquet.

Deuxième division ; premier prix : la Société des *Enfants de la Seine*, dirigée par M. Déglise; deuxième prix : *les Céciliens* (de Paris), sous la direction de M. Gaillié; troisième prix : *la Chorale de la Seine*, conduite par M. Bocard.

Troisième division ; première section; premier prix: *les Elèves orphéonistes du 7e dragons*, dirigés par M. Dumay; deuxième prix : *les Elèves de l'Ecole normale de Melun*, dirigés par M. Joyeux; troisième prix : *l'Orphéon de Coulommiers*, dirigé par M. Thébeaux; quatrième prix : *l'Orphéon de Vaugirard*, dirigé par M. Goupil; cinquième prix : *l'Orphéon de Corbeil*, dirigé par M. Magne. Seconde section; premier prix : *l'Orphéon de Nogent-sur-Marne*, dirigé par M. Desain; deuxième prix: *l'Orphéon de Mormant*, dirigé par M. Rigault; troisième prix : *l'Orphéon de Montereau*, dirigé par M. Lelong.

Quatrième division; premier prix : *les Elèves de l'institution Fleury* (de Lagny), dirigés par M. Desain; deuxième prix : *les Elèves de l'école communale de Villeneuve-sur-Yonne*, dirigés par M. Ducy; troisième prix : *les Elèves de l'école communale de Melun et pensionnat primaire de M. Larné*, dirigés par M. Berthet.

Division spéciale ; premier prix ; *l'Orphéon de Melun*, dirigé par M. Berthet; deuxième prix : *l'Orphéon de Lagny*, dirigé par M. Desain.

Concours de musiques d'harmonie. — Division supérieure; première section; prix unique : *le Corps de musique du 7e dragons*, dirigé par M. Dumay. Une mention honorable a été accordée au *Corps de musique du 6e hussards*, dirigé par M. Martin. Deuxième section ; prix unique : *le Corps de musique des pompiers de Lille*, dirigé par M. Bénard; troisième section; prix unique : *la Fanfare du 8e bataillon de chasseurs de Vincennes*.

Division spéciale ; prix unique : *la Société d'harmonie de Paris*, organisée d'après le système Sax, dirigée par M. Mohr.

Première division ; prix unique : *le Corps de musique de Fontainebleau*, dirigé par M. Duquat.

Deuxième division; premier prix : *la Société musicale de Melun*, dirigée par M. Berthet; second premier prix: *le Corps de musique communale de Montereau*, dirigé par M. Lelong; deuxième prix : *la Société de Sainte-Cécile de Trilport*, dirigée par M. Denogeant.

Troisième division (musique des communes); premier prix : *la Musique de la garde nationale d'Issy*, dirigée par M. Mertins; deuxième prix : *la Musique de la garde nationale de Brie-Comte-Robert*, dirigée par M. Drugeon.

Le nombre total des Sociétés chorales qui s'étaient fait inscrire cette année au concours musical de Seine-et-Marne, s'élevait à quarante; celui des musiques d'harmonie à vingt et un. Ces chiffres parlent assez haut d'eux-mêmes, il n'est pas nécessaire d'y ajouter des commentaires; mais il est juste de dire que le zèle et l'empressement de la plupart de ces Sociétés musicales est en grande partie dû au dévouement sans bornes de M. Delaporte, propagateur infatigable, véritable apôtre de l'art, qui, à force de courage, de persistance, est enfin parvenu à de pareils résultats. Si le goût de la musique, et avec ce goût l'adoucissement des mœurs, a pénétré comme il l'a fait depuis quelque temps jusque dans les moindres villages des départements de Seine-et-Marne, de l'Yonne et de l'Aube, c'est, nous pouvons le dire sans crainte de trouver un seul contradicteur, à ce jeune et excellent artiste qu'on en est redevable.

La journée musicale de dimanche que le beau temps a parfaitement secondée, devait être suivie d'un lendemain non moins attrayant. La musique avait élu domicile, le lundi, en pleine forêt, au beau site connu sous le nom des Rochers de Franchard. Là devait avoir lieu un grand concert, et le public était invité à s'y rendre en caravane, que devait conduire M. Denecourt, le consciencieux auteur des guides et cartes de la forêt de Fontainebleau. Mais le ciel, qui dès la soirée même de dimanche avait repris sa lamentable mine de mauvaise humeur, dont il ne nous fait grâce, depuis plusieurs mois, qu'à de rares éclaircies, s'est opposé à coups d'averses à ce que la fête de Fontainebleau se terminât aussi bien qu'elle avait commencé. Et ç'a été vraiment regrettable, car le peu qu'on a pu voir et entendre de la fin de cette curieuse fête, a donné à ceux qui ont été assez braves pour affronter l'inclémence du temps, l'idée la plus avantageuse de ce que c'eût été si la pluie et le vent eussent bien voulu rester tranquillement chez eux.

Nous avons dit, en commençant ce compte rendu, que le concours qui vient d'avoir lieu à Fontainebleau est le troisième concours annuel tenu dans Seine-et-Marne. L'exemple de ce département n'a pas tardé à être imité par l'Yonne, qui, dès l'année dernière est entré dans la même voie. Le second concours annuel d'orphéons et de musiques d'harmonie du département de l'Yonne aura lieu le 7 août prochain, à Sens. Il est à souhaiter que de tels exemples trouvent beaucoup d'imitateurs; que tous nos départements s'invitent successivement, de voisin à voisin, à ces pacifiques tournois; qu'ils luttent souvent entre eux à qui chantera le plus juste et le mieux ensemble, avec le meilleur sentiment des beautés musicales. Ce concert universel des populations pourrait bien, à la longue, avoir des conséquence plus efficaces que n'en ont eu jusqu'à ce jour les *concerts européens* de la diplomatie.

Georges BOUSQUET.

AUDITIONS MUSICALES.

Concours des Sociétés et des Méthodes d'enseignement de chant choral. — Ecole Galin-Pâris-Chevé.

Malgré les arrêts des commissions qui s'occupent de musique vocale et chorale, M. Chevé ne continue pas moins son enseignement. Toujours convaincu de la prééminence de sa méthode, il a donc proposé, par les nombreuses voix de la presse, un concours, une lutte entre ses élèves et ceux de toutes les méthodes de l'Europe musicale. Effrayées du ton d'assurance de M. Chevé, ou peut-être reculant devant les dépenses d'un déplacement, aucune de ces sociétés de France ou de l'étranger n'a répondu à l'appel ou au défi. M. Chevé s'est donc présenté seul dans la lice avec ses élèves au nombre d'environ quatre-vingts exécutants.

Le prix proposé par M Chevé était une médaille d'or de la valeur de *cinq cents francs*.

Les conditions du programme étaient celles-ci :

Première épreuve.—Exécution de trois chœurs appris à loisir, dont un morceau religieux, un morceau léger, et le troisième d'un caractère quelconque.

Deuxième épreuve.—Exécution d'un chœur inédit, composé exprès pour la circonstance, le même pour tous les concurrents, et qui ne leur devait être délivré pour l'étude que vingt-quatre heures avant l'exécution publique. Ce chœur donné par le jury.

Troisième épreuve.—Lecture *à première vue*, en solfiant, d'un chœur inédit, composé exprès pour la circonstance, le même pour tous les concurrents, et qui devait leur être délivré séance tenante. Ce chœur fourni par le jury.

Quatrième épreuve. — Écrire un air sous la dictée. Cet air, inédit, fourni par le jury, et le même pour tous les concurrents, devait être vocalisé aux élèves par leur directeur. Chacun des membres de chaque société devait être tenu de livrer au jury sa copie écrite sur celle des huit clefs et dans celui des quinze tons qui devaient lui être imposés par le jury.

Ce jury, formé d'hommes compétents en toutes matières musicales, s'est formé, réuni; et, tout en regrettant qu'aucune autre société chorale que celle de M. Chevé ne se soit pas présentée sur le terrain il a reconnu et déclaré que les élèves de M. Chevé avaient parfaitement rempli les conditions du programme, et qu'ils méritaient le prix. Tel a été le résultat de ce combat sans combattants, ou du moins sans compétiteurs.

Dans les morceaux appris à loisir et qui devaient varier les exercices un peu scolastiques de cette curieuse séance, qui a eu lieu le 12 juin dans la salle Sainte-Cécile, les auditeurs très-nombreux ont remarqué, applaudi et fait répéter le chœur religieux, inédit, et surtout le chœur des buveurs et la prière de l'opéra du *Comte Ory*.

Société libre des beaux-arts.

La *Société libre des beaux-arts* a tenu sa dix-neuvième séance annuelle et publique dans la salle Herz, le 19 juin. Cette Compagnie, plus ou moins cousine de la *Société philotechnique* et de la *Société des enfants d'Apollon*, en distribuant à droite et à gauche des médailles artistiques et industrielles, se donne ainsi à elle-même des fiches de consolation de ne pouvoir rivaliser l'Institut. Avant le programme d'un concert richement fourni de morceaux exécutés par nos virtuoses régnicoles, la *Société libre des beaux-arts* a distribué, par l'organe et la main de son président, M. Delaire, une médaille en bronze à M. Cotel, pour ses perfectionnements d'emballage des objets d'art; une médaille d'argent à M. le marquis de Monestrol pour sa nouvelle méthode de travailler les matières céramiques; une médaille en bronze à M. Tolosa pour ses panneaux en carton, remplaçant les ardoises à étude. Ces dons, ces faveurs, ces cadeaux, qui deviendront peut-être quelques jours de curieuses pièces de la numismatique française, ont été précédés d'un examen du Salon de 1853. M. Horsin Déon, chargé de cet inventaire, a rempli sa mission de critique en amateur rétrospectif des beautés classiques, en contempteur du temps présent qui manie assez bien le lieu-commun artistique et littéraire.

M. Maillet est venu nous lire des vers aussi classiques que la prose de M. Horsin Déon sur l'érection de la statue du peintre Eustache Lesueur; puis M. Vanderburck, qui n'est pas l'auteur du *Gamin de Paris*, nous a dit une jolie pièce de vers sur son chat, intitulée : *Un portrait*; et puis enfin, M. Krüger a joué quelques jolis morceaux de sa composition, et Mlle Andréa Favel, du théâtre de l'Opéra-Comique, a chanté un air du *Père Gaillard* et un autre de *Marco Spada*, avec cet entrain de scène qui dans les concerts est un charme de plus. Jouer de la physionomie et en jouer juste est aussi essentiel que de chanter et de jouer juste d'un instrument en présence du public. Un air de Rossini et une jolie canzonetta, intitulée *Bianchina*, par Gordigiani, qui est le Schubert de la Toscane, a été fort bien dit aussi par Mlle Semiglia.

Messe de REQUIEM, par M. Henri Cohen,

EXÉCUTÉE EN L'ÉGLISE DE SAINT-LOUIS-D'ANTIN.

M. Cohen est un compositeur qui a écrit plusieurs ouvrages sérieux en musique, tel, par exemple, qu'un oratorio dramatique sur la légende du docteur Faust, partition dans laquelle il a prouvé qu'il sait bien écrire pour les voix et pour l'orchestre, bien que son style tombe parfois dans la manière italienne. Dans la messe qu'il vient de faire exécuter en l'église de Saint-Louis-d'Antin, il s'est tenu dans les conditions du genre sacré, et sa messe a été composée en mémoire de Mme Marie-Anne-Cohen, née Eydens, morte il y a un an. Le *Quid sum miser tunc dicturus*, qui doit exprimer les gémissements de la faiblesse humaine, ne nous a pas paru d'un caractère suffisamment douloureux et profondément senti. Le *Sanctus* est large et beau; l'*Agnus Dei* est un peu longuement développé; mais cela est d'un vrai style religieux. La phrase mélodique qui se déroule suppliante et grandiose sur le mot *pietatis* est d'un bel effet. Cette messe, somme toute, en même temps qu'elle est un acte de touchants regrets d'amour conjugal, est aussi une belle manifestation d'art consciencieux.

Les *soli*, chantés par M. Jourdan; les chœurs dans lesquels nous avons remarqué d'admirables voix d'enfants, dirigés par M. Divoire, et le tout fort bien accompagné sur l'orgue touché par M. Gautier, ont fait de cette cérémonie religieuse une belle et bonne matinée musicale.

Et puisque nous en sommes sur l'art sacré, les amateurs de ce beau genre de musique n'apprendront pas sans plaisir que l'inauguration du grand orgue de l'église cathédrale de Saint-Brieuc a eu lieu le 17 juin, à huit heures du soir. M. Collin, organiste de cette basilique a mis hors toutes les richesses mélodiques et harmoniques de ce superbe instrument, que M. Cavaillé-Coll vient de réparer, augmenter, perfectionner. 2,620 tuyaux et 40 jeux des plus variés donnent à ce bel instrument, avec ses nombreuses pédales de combinaisons, les moyens d'obtenir des effets gradués depuis le *pianissimo* le plus suave et le plus mystérieux, jusqu'aux détonations de la plus foudroyante harmonie. Perfectionner ainsi, c'est créer, et ce travail met M. Cavaillé-Coll au premier rang des facteurs d'orgues de l'Europe.

HENRI BLANCHARD.

A M. le Gérant de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Bruxelles, le 22 juin 1853.

Sur l'avis du concours ouvert par la classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique, pour la composition d'une symphonie triomphale en quatre parties, à l'occasion du mariage de S. A. R. le duc de Brabant, beaucoup de personnes m'ont écrit pour me demander des renseignements sur les conditions du concours. Bien que publié dans les journaux belges, il paraît que le programme n'a pas été reproduit à l'étranger. Pour satisfaire aux questions qui m'ont été adressées à ce sujet, je viens vous prier d'insérer textuellement ce programme ainsi que cette lettre dans le prochain numéro de la *Gazette musicale*.

A l'égard de la forme de l'ouvrage, je crois devoir ajouter que j'ai eu en vue, dans la proposition que j'ai faite de ce concours à l'Académie, une symphonie composée de quatre morceaux, dont le dernier seulement aurait un caractère triomphal, et qu'on pourrait accompagner d'un chœur, si on le jugeait à propos.

Malheureusement, le terme est bien limité pour un si grand ouvrage; mais je n'ai pu faire ma proposition qu'après que la circonstance qui l'a fait naître a été connue officiellement.

Il est bien entendu que le 31 juillet prochain, au plus tard, est le jour fixé pour la remise du manuscrit à M. Quetelet, secrétaire perpétuel de l'Académie, à Bruxelles, et que les paquets doivent être affranchis.

Je crois devoir ajouter que je suis en instance près du gouvernement, pour qu'une somme suffisante soit accordée dans le but de rassembler un grand orchestre et un chœur nombreux, pour l'exécution solennelle de la symphonie couronnée et de quelques autres compositions importantes. J'ai quelque espoir que mes démarches seront couronnées de succès. Dans ce cas, le public en serait informé par les journaux, et l'exécution dont il s'agit aurait lieu aux derniers jours du mois d'août prochain.

Agréez l'expression de ma parfaite considération,

FÉTIS père,

Membre de l'Académie royale de Belgique.

ACADÉMIE ROYALE

DES SCIENCES, DES LETTRES ET DES BEAUX-ARTS DE BELGIQUE.

CLASSE DES BEAUX-ARTS.

Concours de composition musicale. — Prix extraordinaire.

La classe met au concours la composition d'*une grande symphonie triomphale en quatre parties*, qui sera exécutée à l'occasion des fêtes données pour la célébration du mariage de S. A. R. le duc de Brabant.

Une médaille d'or de la valeur de six cents francs, décernée par la classe, et une somme de neuf cents francs, accordée par le gouvernement, formeront le prix de ce concours.

Les étrangers et les nationaux sont admis à concourir.

Les partitions devront être adressées, *franches de port*, avant le 1er août prochain, à M. Quetelet, secrétaire perpetuel de l'Académie.

Les auteurs ne mettront point leur nom à leur ouvrage, mais seulement une devise, qu'ils répéteront sur un billet cacheté, renfermant leur nom et leur adresse. Les partitions remises après le terme prescrit ou celles dont les auteurs se feront connaître, de quelque manière que ce soit, seront exclues du concours.

L'Académie croit devoir rappeler aux concurrents que, dès que les ouvrages ont été soumis à son jugement, les manuscrits sont déposés dans ses archives, comme étant devenus sa propriété. Toutefois, les intéressés peuvent en faire prendre des copies à leurs frais, en s'adressant, à cet effet, au secrétaire perpétuel.

Fait à Bruxelles, dans la séance du 2 juin 1853.

Pour la classe des beaux-arts :

Le secrétaire perpétuel de l'Académie,

A. QUETELET.

ÉPHÉMÉRIDES MUSICALES.

26 juin 1788. Mort de Jean-Christophe VOGEL à Paris. L'auteur de *la Toison d'or* et de *Démophon* était né à Nuremberg en 1756.

27 — 1778. Première représentation du *Jugement de Midas*, de Grétry, à la Comédie-Italienne (Opéra-Comique), de Paris.

28 — 1712. Naissance de Jean-Jacques ROUSSEAU, à Genève.

29 — 1827. Première représentation de *Macbeth*, de Chelard, à l'Opéra de Paris. Cet ouvrage, qui n'a pu se soutenir en France, a eu du succès en Allemagne.

30 — 1836. Mort de ROUGET DE L'ISLE, auteur de *la Marseillaise*, à Choisy-le-Roi. Il était né à Lons-le-Saulnier, le 10 mai 1760.

1 juillet 1784. Guillaume Friedmann BACH meurt à Berlin, dans la misère. Ce grand organiste était fils de J.-Séb. Bach. (Voyez les Ephémérides du 21 mars.)

2 — 1836. Mort de Charles-Henri ZOELLNER à Hambourg. Ce compositeur et organiste distingué était né en Silésie, le 5 mai 1792.

THÉODORE PARMENTIER.

NOUVELLES.

*** L'Académie impériale de musique a fait sa clôture vendredi dernier, après une semaine des plus brillantes. Les travaux de restauration vont commencer immédiatement, et la réouverture aura lieu le 8 août prochain.

*** *Les Huguenots* ont été donnés lundi pour le second début de Mlle Louise Steller, qui déjà s'était montrée avec succès dans le rôle de Valentine. Sa seconde apparition n'a pas été moins heureuse, et la débutante n'a qu'à se féliciter de l'accueil qu'elle a reçu. Mme Laborde s'est aussi distinguée dans le rôle de Marguerite, et Obin a supérieurement rendu celui de Marcel. Gueymard a mis tout son talent et toute son énergie dans celui de Raoul, et pourtant il était déjà indisposé. Dès le lendemain, la souffrance qu'il éprouvait est devenue plus grave, et le repos indispensable. La clôture va lui laisser le temps de se rétablir complétement.

*** *Le Juif errant* reparaissait mercredi avec Massol, Mmes Tédesco et La Grua dans les rôles créés par eux avec un talent supérieur. Chapuis remplissait celui de Léon, dans lequel il a eu pour devanciers Roger et Gueymard. Sa belle voix s'y est déployée avec tous ses avantages. On regrette que ce jeune artiste ne semble pas décidé à tirer plus de parti des qualités dont l'a doué la nature et à faire plus de progrès dans l'art du comédien. Du reste, la représentation a été fort belle; le chant et la danse ont concouru avec le même succès à l'effet général.

*** *Le Prophète*, joué vendredi, avait plus que rempli la salle. C'était encore Chapuis qui chantait le rôle de Jean de Leyde, et qui s'y est fait applaudir justement. Mme Tedesco chantait celui de Fidès, devenu sa conquête. Mlle Poinsot, qui fait tous les jours des progrès, remplissait celui de Berthe ; les autres artistes ne se sont pas moins bien acquittés de leur mission.

*** Pour la réouverture, on prépare *le Cheval de bronze*, de MM. Scribe et Auber, complétement revu, augmenté, approprié à notre grande scène lyrique, et le nouveau ballet dans lequel Mme Guy-Stéphan doit faire ses débuts.

*** Mme Tedesco est engagée, pendant la cloture de l'Opéra, au théâtre de Covent-Garden, et y chantera, entre autres rôles, celui de Fidès dans le *Prophète*.

*** Mlle La Grua, engagée pour un an au théâtre impérial de Vienne, y paraîtra vers le commencement d'octobre. D'ici à cette époque, la jeune cantatrice voyagera pour son plaisir.

*** On monte le *Prophète* à Turin, à Parme, à Venise et à Naples. Les difficultés soulevées par la censure dramatique en retardent seules la représentation à Milan et Vérone.

*** Le théâtre impérial de l'Opéra-Comique rouvrira le 1er ou le 2 juillet. Les répétitions se sont continuées avec activité pendant la clôture ; elles ont lieu matin et soir dans la grande salle du Conservatoire de musique et de déclamation. On répète concurremment *Haydée* et le nouvel opéra de MM. Scribe, de Saint-Georges et Halévy, *le Nabab*. Mais ce n'est pas par cet ouvrage que la réouverture se fera, comme on l'avait annoncé d'abord. *Haydée* sera reprise pour le second début de Puget, qui se montrera dans le rôle principal si brillamment créé par Roger. L'opéra nouveau ne sera joué que vers le 10 ou le 15 du mois prochain.

*** C'est Mlle Lefebvre, et non Mlle Duprez, qui jouera dans *Haydée* le rôle créé par Mlle Lavoye.

*** La nouvelle du mariage de Mlle Révilly avec M. Altayrac est démentie.

*** Mlle Ida Bertrand, la célèbre cantatrice, est de retour à Paris. Elle arrive de Vienne, où ses succès, que nous avons constatés, ont été des plus brillants.

*** La chapelle impériale est provisoirement dissoute, mais voici les noms de ceux des titulaires qui conservent leur position : M. Auber, directeur de la musique de la chapelle et de la chambre de Sa Majesté ; Leborne, archiviste-bibliothécaire ; Alary, accompagnateur.

*** On écrit de Florence que M. le comte de Montessuy, ministre de France, a remis en grande cérémonie au célèbre maestro Rossini, la croix de commandeur de l'ordre de la Légion-d'Honneur, qui lui a été envoyée par l'Empereur.

*** Quelques journaux ont annoncé que Rossini composait une messe pour le sacre de S. M. l'Empereur. Cette nouvelle est dénuée de fondement.

*** Édouard Wolff, le célèbre et fécond pianiste-compositeur ou compositeur-pianiste, publie à la fois quatre morceaux qui ont déjà reçu le baptême du succès dans les concerts, notamment la charmante *Tarentelle*, que les bravos ont accueillie partout et toujours, les *Chansons polonaises*, la *Marche triomphale* et la *Marche funèbre*, que les artistes et les amateurs vont se disputer.

*** Nous avons eu l'occasion d'entendre une jeune artiste douée d'une voix remarquable et déjà fort habile dans l'art d'en tirer parti. Mlle Hubertine Massart, nièce de M. Massart, le professeur au Conservatoire de Paris, a fait son éducation musicale à Liége, et s'y est perfectionnée par les conseils de Géraldy. Elle ne réussit pas moins bien dans la vocalisation légère que dans le genre expressif. Soit qu'elle retourne à Liége, soit qu'elle reste à Paris, les concerts et le professorat lui assurent une brillante carrière.

*** Dans une soirée récemment donnée par M. Poisot, jeune compositeur, auteur de la partition du *Paysan*, que nous avons entendue à l'Opéra-Comique, une autre partition de lui a été exécutée. Sous le titre de *Jacqueline*, et sur des paroles de M. Boisseaux, M. Poisot a écrit une operette de concert qui avait pour interprètes Mlle Marie Damoreau, fille de notre célèbre cantatrice, et deux amateurs. Cette nouvelle production contient plusieurs morceaux fort remarquables d'intention, de facture, et d'un charmant coloris.

*** Nous annoncions dernièrement la création d'une école gratuite pour l'enseignement du chant populaire à Barcelone, d'après la méthode Wilhem. Nous apprenons qu'une institution du même genre était déjà établie à Valence depuis le commencement de 1850, sous la direction du professeur Perez, premier organiste de la cathédrale. L'école gratuite de Valence a donc été réellement la première en Espagn et donne d'importants résultats.

*** Thalberg vient de faire l'acquisition d'une précieuse collection d'autographes musicaux, laissés par un ancien mélomane autrichien. Voici en quels termes le célèbre artiste en donne la nouvelle à un de ses amis parisiens : — « Je rêvais, dit-il, depuis longtemps, vous le savez, de devenir propriétaire d'un immeuble, et voilà (les destins sont changeants !) qu'au lieu de l'immeuble, ce dont je deviens propriétaire, c'est...

devinez? Vous n'y réussiriez pas, et je vous le dis : il s'agit de la plus riche collection d'autographes de musique qui soit au monde! Cette propriété ne me rapportera pas de rentes, je le sais! Mais que d'incalculables jouissances intellectuelles j'en retirerai! Depuis trois jours mon bonheur m'empêche de dormir! Cette riche collection allait être vendue à vil prix, dispersée... je l'ai payée dix fois la valeur qu'elle eût atteint aux enchères publiques. J'en suis doublement heureux, puisque d'un côté je suis possesseur de quelque chose d'infiniment précieux, d'unique en son genre, et que de l'autre il m'a été donné de faire une bonne action en assurant à une famille entière un peu de bonheur matériel en échange de mon bonheur moral. »

*** Un nouveau journal de musique se publie à Florence sous le titre de *Gazzetta musicale di Firenze.*

*** Sous le titre de *Paris à l'envers*, il vient de paraître une étude satirique de la civilisation moderne, dont l'auteur est M. le comte de Villedeuil. Ce livre, où la philosophie sait se déguiser sous la forme railleuse et vulgaire, est destiné à un grand succès auprès de toutes les classes de lecteurs.

*** Il y a quelques semaines, M. Toury se faisait entendre à Paris dans la salle Bonne-Nouvelle, en compagnie de Mmes Faure et Judith Léon. Quelques jours plus tard il arrivait à Lille pour occuper les fonctions de directeur du Conservatoire de cette ville. M. Toury est mort le surlendemain de son arrivée, dans l'antichambre de M. le préfet du Nord dont il attendait l'audience. Il n'a pas été possible de lui donner aucun secours. M. Toury laisse plusieurs enfants d'un premier lit et une jeune femme de vingt ans environ.

*** Mme Ronzi de Begnis, ancienne artiste du Théâtre-Italien de Paris, vient de mourir en Italie, à l'âge de cinquante-trois ans. Elle avait débuté à Paris en 1819, et elle y créa le rôle de Rosine dans le *Barbier* de Rossini. Mais ce fut seulement lorsque Mme Mainvielle Fodor reprit ce rôle que la vogue du chef-d'œuvre commença. Mme Ronzi de Begnis réussit beaucoup mieux dans le *Turco in Italia* et dans la dona Anna, de *Don Juan*, qu'elle jouait avec beaucoup de force dramatique. Depuis quelques années, elle s'était retirée du théâtre.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

Lyon, 15 juin.—La troupe italienne continue d'obtenir du succès avec Calzolari, Napoleone Rossi, Ferranti, Gnone, Mmes Sophie Vera et Beltramelli. Bien qu'il n'ait encore paru que dans le rôle d'Edgard, Armandi, chargé des rôles de ténors dramatiques, peut être jugé fort avantageusement, si l'on considère surtout la beauté de sa voix, qui est ample, timbrée, l'excellence de son émission vocale, qui est celle de la véritable école italienne, et le sentiment des nuances dont il paraît se préoccuper sérieusement.

*** *Rochefort.* — Une soirée des plus brillantes vient d'être donnée par la Société philharmonique au bénéfice de Mme Alexandre Hermann. M. Hermann, chef d'orchestre de la Société, a fait entendre de charmantes compositions légères écrites par lui pour la voix si fraîche et si sympathique de sa femme, et le morceau capital du troisième acte de *Jean Guiton*, grand opéra qu'il vient de terminer. Cette page du drame émouvant, dont il a écrit les paroles et la musique, a produit le plus grand effet sur le public d'élite qui s'était donné rendez-vous à cette soirée. Un amateur-artiste a fait entendre un grand solo pour la flûte, avec accompagnement d'orchestre, de sa composition. Sentiment, énergie, pureté de son, et les autres qualités qui distinguent cette œuvre, en font la plus sérieuse de celles que l'auteur a fait entendre jusqu'ici. C'est les 18 et 19 juillet que la grande association musicale de l'Ouest donnera son festival à Rochefort. Des artistes d'un mérite incontestable seront chargés des solos et, entre autres, le violoniste Alard, le harpiste Godefroid, Triebert et Jancourt avec leur hautbois et leur basson, etc. La Commission administrative, désirant ajouter à l'intérêt de cette solennité musicale l'agrément de fêtes particulières, a fixé le jour du festival à l'époque où auront lieu à Rochefort les courses de la Société hippique de la Charente-Inférieure, et où sera lancée, des chantiers de l'arsenal de la marine impériale, *une frégate à vapeur à hélice.* L'administration municipale accorde son bienveillant appui à ces fêtes, et elle a permis à l'Association de donner le festival dans l'hôtel de la Bourse ou des Halles, dont la grande cour, appropriée pour ces fêtes, pourra contenir plus de deux mille spectateurs. Son excellence le ministre de la marine honorera ces fêtes de sa présence.

*** *Nancy*, 16 juin. — La clôture de l'année théâtrale s'est faite avec éclat. Un traité avait été passé avec Mme Augusta Pouilley, première chanteuse légère du théâtre de Metz, et qui l'année dernière avait laissé à Nancy d'excellents souvenirs. Mme Pouilley s'est fait entendre dans *Giralda, les Diamants de la Couronne, Galathée, le Songe d'une nuit d'été, la Fée aux roses.* Après la représentation de *la Fée aux roses*, qui a clôturé la saison, Mme Pouilley a été rappelée par la salle entière.

*** *Marseille.* — M. J.-B. Croze, après un voyage en Russie, où il a été accueilli avec beaucoup de faveur, vient d'arriver dans notre ville et avec l'intention de s'y fixer à l'avenir. L'ouverture de son opéra *le Guide* a été exécutée avec beaucoup de succès au dernier concert de notre cercle musical.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres*, 18 juin. — *Norma*, l'*Elisire d'amore*, *Maria di Rohan*, pour le début de Mme Medori, ont composé, avec *Robert le Diable* et les *Huguenots*, le répertoire du théâtre de Covent-Garden. *Benvenuto Cellini* sera donné samedi prochain.

— La matinée musicale annuelle donnée le 16 juin par Mme Mortier de Fontaine a eu le rare privilége de créer, au milieu du déluge de concerts, une sensation vive et générale, due au talent bien apprécié de Mme Mortier et au concours d'artistes tels que Gardoni, F. Lablache, Coras, Bottura, Mme Taccani Tasca, Mme Mortier de Fontaine, Prudent, Piatti et Bazzini. Mme Mortier de Fontaine a choisi trois morceaux de style différent qui lui ont permis de développer toutes les ressources de son magnifique talent. Après avoir charmé le public par sa facilité à vaincre toutes les difficultés qui hérissent l'air de *Sigismondo*, de Rossini, elle a chanté avec autant de succès que d'entrain le *Brindisi* de la *Tempesta*, d'Halévy. Son succès le plus éclatant a été obtenu dans le magnifique duo final du *Giuramento*, de Mercadante, avec Gardoni, duo accueilli par des bravos unanimes de l'auditoire, aussi nombreux qu'élégant, qui assistait à ce brillant concert. Le piano était tenu d'une manière très-supérieure par M. Pilati et W. Ganz.

*** *Anvers.* — Charles Voss, venant de Londres et se rendant à Berlin, a passé par notre ville, où il ne voulait rester que quelques heures, mais où il a été retenu plusieurs jours. On l'a forcé de jouer partout, et on est venu jouer devant lui comme devant un juge suprême. Il s'est fait entendre et admirer, notamment dans le salon de M. Meerens, où il a inauguré un beau piano de Pleyel, en exécutant avec une perfection et une grâce inimitable son *Air italien*, le grand nocturne *Mon étoile*, la barcarolle d'*Oberon*, et quelques fragments de ses grandes fantaisies, notamment celle de *la Muette de Portici*, ensuite une nouvelle polka, qui mérite réellement l'adjectif de *brillante* que porte son titre, *la Sylphide parisienne*, et le grand galop militaire, *l'Assaut*. Charles Voss n'est parti qu'en promettant de revenir et de donner concert, sans quoi ses admirateurs ne l'auraient pas laissé s'échapper.

*** *Berlin.*—M. Alexis Lvoff, aide-de-camp de l'empereur de Russie et directeur de la chapelle impériale à Saint-Pétersbourg, a été nommé membre honoraire de notre Académie des Beaux-Arts.—La troupe de Kœnigsberg a ouvert ses représentations par *Zampa*, d'Hérold.

*** *Breslau.* — Roger a commencé ses représentations par le rôle de Georges Brown dans *la Dame blanche.* L'enthousiasme du public a duré depuis la première scène jusqu'à la dernière, et a toujours été en croissant. On a remarqué que, de tous les acteurs qui jouaient dans la pièce, c'était l'artiste français qui prononçait le plus distinctement les paroles allemandes.

*** *Posen.* — L'œuvre grandiose d'Halévy, *la Juive*, a été magistralement exécutée à notre théâtre. Mme Schroeder-Dummler est fort bien dans le rôle de Rachel; Messert (Eléazar), a électrisé l'auditoire dans le fameux duo du quatrième acte.

*** *Manheim.* — La *Tonhalle* vient de mettre au concours un prix de 12 ducats pour un trio pour violon, alto et violoncelle. Le terme du concours est fixé au 31 octobre.

*** *Francfort.* — Nous attendons Mlle J. Wagner, qui doit donner ici une série de représentations. Les rôles qui composent son répertoire sont ceux de Roméo, Fidès, Alice, Valentine, Léonor et Fidelio.

*** *Pesth.* — L'opéra d'Halévy, *la Juive*, a donné quelque essor à notre répertoire; Mme Hasselt Barth est une Rachel sans pareille.

Le Gérant : BRANDUS.

ÉTUDES PHILOSOPHIQUE ET MORALES SUR L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE, ou Recherches analytiques sur les éléments constitutifs de cet art à toutes les époques, sur la signification de ses transformations, avec la biographie des auteurs qui ont concouru à ses progrès, par **J.-B. LABAT**, organiste de la cathédrale de Montauban, ancien élève du Conservatoire. — Deux beaux volumes in-8°; prix, 10 francs.

A Paris, chez M. TECHENER, libraire, place du Louvre, 20.

Chez MAYAUD et Cᵉ, 7, boulevart des Italiens,

ŒUVRES NOUVELLES POUR LE PIANO

COMPOSÉES PAR

CHARLES LUDERS

Romances anglaises sans paroles, 2ᵉ livre . . . . . 9 »
La Capricieuse, grande valse . . . . . 5 »
Galop composé pour le roi de Prusse . . . . . 6 »
La Danse des Sorcières . . . . . 6 »

FORTUNÉE Redowa pour piano, par **CAMILLE MICHEL**, prix : 4 fr.

MUSIQUE NOUVELLE
PUBLIÉE PENDANT LE PREMIER SEMESTRE 1853

Chez BRANDUS et Cᵉ, éditeurs, 103, rue Richelieu,

PIANO.

ÉTUDES.

Czerny. Op. 807. *Hectameron*, cent études progressives et de perfectionnement, en dix livraisons, chaque . . . . . 9 »
— Op. 819. La Mélodie, vingt-huit études mélodiques et harmoniques, trois suites, chaque. . . . . 9 »
— Op. 820. Quatre-vingt-dix nouvelles études journalières, pour perfectionner l'agilité des doigts. . . . . 12 »
— Op. 821. Les Heures du matin, cours de cent soixante exercices de huit mesures chacun, en trois livres, chaque . . . 10 »
Heller (St.). Op. 81. vingt-quatre préludes, en deux suites, chaque. . . . . 9 »
Hiller (F.). Op. 38. Six études pour piano et violon . . . . . 15 »

FANTAISIES, AIRS VARIÉS
POUR PIANO SEUL.

Albert. Op. 30. Nocturne sur un motif de *Fiorina* . . . . . 3 »
— Op. 31. Tarentelle. . . . . 5 »
Bach (S.). Gigues et gavottes. 4 50
Bériot fils (C. V. de). Op. 1. Etude-caprice en *ré*. . . . . 9 »
— Op. 2. Grande valse . . . . . 6 »
Beyer. Op. 108. Six tableaux du *Prophète*, en six suites, chaque. . . . . 6 »
Blumenthal (J.). Op. 21. Harmonie des fleurs, six morceaux caractéristiques :
N° 1. Les Primevères (Retour du printemps). . . . . 6 »
2. La Violette (Modestie) . . . . . 4 »
3. La Rose (Amour) . . . . . 5 »
4. Romarin (Deuil). . . . . 6 »
5. La Pensée (Souvenir). . . . . 5 »
6. Héliotrope (Enivrement) . . . . 5 »
— Op. 22. Les Mariniers, scène italienne pour le piano . . . . . 5 »
— Op. 23. Plainte du petit Savoyard, mélodie pour le piano. . . . . 5 »
— Op. 24. Le Sommeil interrompu, fantaisie pour le piano 7 50
— Op. 25. Un Moment heureux, caprice pour le piano 7 50
— Op. 27. Marche des Slovaques, pour le piano. . . . . 6 »
— Op. 28. Troisième nocturne. . . . . 5 »
Dameke. Op. 21. Hymne russe. . . . . 5 »
Dreyschock. Op. 40 et 46. Deux rapsodies, chaque . . . . . 5 »
Fumagalli. Op. 43. Grande fantaisie de bravoure sur *le Prophète* . . . . . 9 »
Gerville (L. P.). Op. 8. Cavatine et romance 5 »
— Op. 9. La Locomotive, étude de vélocité 6 »
— Op. 10. Joyous-Galopp. . . . . 5 »
— Op. 11. Marche militaire. . . . . 5 »
— Polka élégante . . . . . 4 »
Haendel. Chacone. 4 50
— Air varié . . . . . 3 »
Halévy. Ouverture du *Juif errant*, arrangée à quatre mains, par Fessy. . . . . 9 »
Henselt (A.). Op. 13. Romance arrangée pour le piano . . . . . 5 »
— Op. 20. N° 1. Romances sans paroles 3 »
— La Gondole, étude . . . . . 3 »
John (C.). Op. 11. Les Willis, nocturne-étude 7 50
Liszt (F.). *Cujus animam*, air du *Stabat* de Rossini, transcrit pour piano . . . . 5 »
— La Charité, chœur de Rossini, transcrit pour piano . . . . . 5 »
Mendelssohn-Bartholdy. Ouverture du *Songe d'une Nuit d'été*, arrangée à quatre mains . . . . . 9 »
Méreaux (A.). Op. 60. Ballade. . . . . 5 »
— Op. 61. Caprice Mazureck . . . . . 6 »
— Op. 62. Idylle . . . . . 3 »
Meyer (L. de). Op. 71. Grande fantaisie sur *le Prophète*. . . . . 10 »
Mocker (M.). Op. 23. Grande fantaisie de concert sur *Robert-le-Diable* . . . . 9 »
Mulder (R.). Op. 23. Caprice guerrier sur *le Juif errant*. 7 50
— Op. 24. Andante de concert sur une romance du *Juif errant* . . . . . 6 »
Prudent (E.). Op. 42. Le Retour des bergers. 9 »
Rosellen (H.). Ouverture de *Guillaume Tell*, nouvellement arrangée à quatre mains. 10 »
— Ouverture de *Semiramis*, arrangée à quatre mains . . . . . 9 »
— Op. 138. Pensées intimes, deux romances sans paroles . . . . . 6 »
Voss (Ch.). Le Carnaval de Venise, caprice . 5 »
— Caroline, valse. . . . . 5 »
— Te reveirai-je ? pensée au piano. . . . 3 »
— Blondinette, valse caprice. . . . . 5 »
— Op. 140. N° 1. Le Balancier, étude brillante de rhythme . . . . . 5 »
— N° 2. Le Collier de perles, étude brillante 5 »
— Op. 142. N° 1. Mathilde, polka-mazurka. 5 »
— N° 2. Marie, polka-mazurka. . . . . 5 »
— Op. 149. Le Lion du jour, quadrille de bravoure 7 50
— Op. 151. Rose et Blanche, deux valses élégantes, chaque . . . . . 5 »
— Op. 154. Air italien . . . . . 5 »
Weber (C.-M. de). Marche (œuvre posthume) 2 50
— La même, à quatre mains. 2 50
Wolff (E.). Op. 172. Grand duo brillant sur *le Juif-Errant* . . . . . 10 »
— Op. 173. Trois chansons polonaises . . 6 »
— Op. 175. Tarentelle de concert 7 50
— Op. 176. Marche funèbre. . . . . 5 »
— Op. 177. Marche triomphale . . . . . 5 »

MUSIQUE DE DANSE.

Arban. Valse, les Echos de Berlin . . . . . 5 »
— Polka des Guides avec solo de cornet. . 4 50
— Polka, Souvenirs de Baden. 4 50
— Schottisch, le Tompette des Spahis. . . 3 »
Lenoncourt (A. de). Valse, Valentine . . . 5 »
— Valse, Emmeline. . . . . 5 »
— Polka, Eugenia . . . . . 3 »
— Polka, le Gamin de Paris . . . . . 3 »
— Polka-mazurka, Carmosine . . . . . 4 »
— Redowa, Irène. . . . . 3 »
Marx. Quadrille sur *le Juif-Errant* 4 50
Musard. Quadrille sur *Moïse* 4 50
— Id. *les Dames de la Halle*. . . 4 50
— Polka : Les Chevaliers gardes. . . . . 2 »
— Id. Steeple chase . . . . . 3 »
— Polka mazurka, Alma . . . . . 4 »
— Schottisch, *l'Oncle Tom* . . . . . 4 »
— Redowa, *Bergère des Alpes*. . . . . 3 »
— Valse, New-York . . . . . 5 »

MUSIQUE DE CHANT.

Adam (Ad.). Les Métiers, six chœurs populaires pour quatre voix d'hommes :
N° 1. Les Boulanger. . . . . 2 »
2. Les Fondeurs . . . . . 3 »
3. Les Garçons de restaurant. . . . 3 »
4. Les Horlogers . . . . . 3 »
5. Les Canotiers . . . . . 3 »
6. Les Postillons . . . . . 3 »
Dassier (E.). L'Aiguille, romance 2 50
— Amour et transport. . . id. 2 50
— Jeunes filles et fauvette . id. 2 50
— La Mer. . . . . id. 2 50
— Paquerette . . . . . id. 2 50
— Pour les pauvres, merci . id. 2 50
— La Vieille. . . . . id. 2 50
— Le Visionnaire. . . . . id. 2 50
Labarre (Th.). Les Prés sont fleuris, rom. 2 50
— La Belle Marie. . . . . id. 2 50
— Le petit pied de ma voisine . . . . id. 2 50
— Vous qui parlez d'amour . . . . . id. 2 50
— Je serai là toujours . . . . . id. 2 50
— Nina . . . . . id. 2 50
Rosenhain (J.). Sais-tu pourquoi je t'aime? 4 »
Salesse. Dors, mon enfant, romance . . . . 4 »
— *Kyrie*, pour trois voix avec accompagnement d'orgue. . . . . 5 »
— *O salutaris hostia*, pour trois voix, solo et chœur, avec acc. de contre-basse . 5 »

MUSIQUE INSTRUMENTALE.

Bériot (Ch. de). Op. 82. Douze petits duos faciles et progressifs, pour deux violons, deux suites, chaque. 7 50
Cuvillon (Ph. de). Op. 11. Fantaisie brillante pour le violon, avec accompagnement de piano sur des motifs d'Auber. . . 7 50
Deneux (J.). Souvenir du *Freischütz*, duo brillant pour flûte et piano. . . . . 9 »
Fessy. Deux quadrilles sur *le Juif errant*, arrangés pour musique militaire, chaq. 7 50
Ikelheimer. Trois bluettes pour le violon, sur *le Juif errant*, avec acc. de piano, trois suites, chaque. . . . . 6 »
Massart. Souvenir du *Comte Ory*, grand duo pour piano et violon. . . . . 10 »
Miolan. Op. 25. Fantaisie sur *le Juif errant*, pour melodium. . . . . 6 »
Mohr. Les airs du *Juif errant*, arrangés en harmonie militaire, deux suites, chaque 24 »
Onslow (G.). Op. 82. 34ᵉ quintette pour deux violons, deux altos et violoncelle. . . 18 »
— Op. 83. Trio pour piano, violon et violoncelle. . . . . 18 »
Prumier. Op. 70. Fantaisie sur *la Poupée de Nuremberg*, pour harpe seule. . . . 7 50
Rémusat. Feuilleton du flûtiste. Six morceaux pour flûte, avec accompagnement de piano, en six suites, chaque. . . . . 6 »
N° 1. Variations sur un air allemand.
2. Rondoletto original.
3. Air de *Haydée*.
4. Mosaïque du *Juif errant*.
5. Fantaisie sur *la Favorite*.
6. Souvenir de *Don Juan*.
Servais. Op. 12. Grande fantaisie sur *Lestocq*, pour violoncelle, avec acc. de piano . . 10
Vieuxtemps (H.). Op. 22, n° 6. *L'Orage*, 6ᵉ morceau de salon, pour violon, avec accompagnement de piano. . . . . 9 »
Vobaron. 40 études pour le trombone, avec accompagnement d'un second trombone, deux suites, chaque . . . . . 15 »
Weber (C. M. de). Œuv. posth., variations pour le violoncelle avec acc. de piano 9 »
La 6ᵉ collection de quadrilles, valses, polkas, redowas, schottischs, etc. N° 1 à 20, pour *violon* seul, ou *flûte*, ou *cornet* seul, ch. n° 1 »

ÉDOUARD WOLFF

Op. 173. Trois chansons polonaises . . . . . 6 »
Op. 175. Tarentelle de concert pour le piano. 7 50
Op. 176. Marche funèbre, pour le piano. . . . . 5 »
Op. 177. Marche triomphale, pour le piano . . . . . 5 »

SALESSE

Dors, mon enfant, romance . . . . . 4 »
Kyrie, pour trois voix avec accompagnement d'orgue . . . . 5 »
O salutaris hostia, pour trois voix, solo et chœur, avec accompagnement de contre-basse . . . . . 5 »

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cᵉ, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

20e Année. | N° 27. | 3 Juillet 1853.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, et pour toute la Suisse. Chez M. Ed. de la Flèchière, 191, rue du Terraillet.
Bruxelles. Detrie Tonison, 15, rue des Dominicains.
Londres. S'adresser à M. Davison Wessel et Cie, 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Maison Braedus, perspective Nevski.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Revue critique, *De profundis*, de Frédéric-Edouard Wilsing, par **Fétis** père. — Vingt-quatre préludes, de Stephen Heller, par **Paul Smith.** — Bellini, par **G. Bénédit.** — Roger en Allemagne. — Correspondance. — Ephémérides. — Nouvelles et annonces.

REVUE CRITIQUE.

DE PROFUNDIS.

Psalmum CXXIX canendum ad plenam symphoniam sedecim per quatuor choros vocum concentu modulatus. Auctore Fridericus Eduardus Wilsing (1).

Les œuvres d'art sont, en général, quant à la forme, la réalisation d'un moment quelconque de la direction des idées. Il est bien peu d'artistes qui ne subissent l'influence de leur époque dans les déterminations qui caractérisent le style de leurs ouvrages ; ceux mêmes qui, par une organisation exceptionnelle, sont destinés à opérer des transformations plus ou moins complètes de leur art, n'arrivent que par degrés à la conception de formes inventées, et commencent par suivre les voies communes avant d'en ouvrir de nouvelles. Les deux grands novateurs dans l'histoire de la musique moderne, Monteverde et Mozart, ont écrit d'abord dans les formes de leurs prédécesseurs et de leurs contemporains ; le premier se renfermant simplement dans l'imitation du style madrigalesque ; l'autre ne produisant dans *Lucio Silla*, dans *Mitridate*, dans ses symphonies et dans ses sonates, antérieures à 1780, que des œuvres analogues à celles de Hasse et d'Emmanuel Bach, dans lesquelles le connaisseur seul peut apercevoir çà et là des traits où se décèle une originalité qui essaie ses forces. A l'exception de ces génies transformateurs, les artistes se divisent en deux classes : dans la première se rangent ceux dont les idées se produisent dans le domaine des formes connues sans y rien ajouter ; dans la seconde, moins nombreuse, sont ceux qui développent ces formes jusqu'à les épuiser et à rendre les transformations nécessaires.

Il est une autre classe composée d'artistes qui, par admiration pour les œuvres d'anciens maîtres, essaient de faire revivre des formes oubliées, en les combinant avec les éléments de l'art de leur temps. C'est à cette classe, réduite à un petit nombre d'individus, qu'appartient M. Frédéric-Édouard Wilsing, auteur du *De profundis* à quatre chœurs avec orchestre dont j'entreprends ici l'analyse. Cette forme, évidemment, n'appartient plus à l'époque actuelle ; elle ne répond pas à notre manière de sentir et de comprendre l'art ; enfin, quel que puisse être le mérite de l'artiste dans un semblable travail, il ne peut espérer d'autre succès que celui de la lecture de sa partition par quelques savants harmonistes dont l'œil est assez exercé pour en saisir toutes les combinaisons.

La conception des messes et motets écrits pour un grand nombre de voix appartient à des temps où la musique était simplement un art de combinaison. Il est difficile d'indiquer l'époque précise où cette forme a pris naissance. Un passage du livre de Glaréon, intitulé *Dodécachordon*, a fait croire que Jean Okeghem, savant maître du xve siècle, écrivait de la musique d'église à *trente-six voix réelles* vers l'année 1475 ; mais tout me porte à croire qu'une faute d'impression s'est glissée dans le passage dont il s'agit ; car la plupart des compositions de ce temps sont écrites à trois ou quatre voix, et un très-petit nombre à cinq ou à six ; d'ailleurs, les chapelles des rois les plus puissants ne possédaient pas assez de chanteurs pour l'exécution d'une messe telle que celle qu'on attribue à Okeghem. Le monument le plus ancien de musique d'église composée pour un grand nombre de voix vers les dernières années du xve siècle ou dans les premières du xvie, est une messe à douze voix, intitulée : *Et ecce terræ motus*, par Antoine Brumel, élève d'Okeghem, laquelle se trouve dans un manuscrit de la Bibliothèque royale de Munich, in-folio maximo, coté I. Dans ce curieux ouvrage, les voix sont disposées de la manière suivante : 3 sopranos, 3 altos, 3 ténors et 3 basses. A l'exception des parties de dessus, qui étaient chantées par des enfants de chœur, le manuscrit nous fait connaître les noms des chanteurs qui ont exécuté cette messe dans la chapelle du duc de Bavière, la plus considérable de l'Europe à cette époque, et l'on voit que les exécutants étaient au nombre de 29. J'ai mis en partition les *Kyrie* et *Christe* de cette messe, et j'y ai trouvé un travail d'imitations très-intéressant.

Dans la dernière partie du xvie siècle, les deux Gabrieli, Ingegnieri, Tiburce Massaino, Paul Agostini, Fr. Soriano, et beaucoup d'autres compositeurs italiens ont produit une immense quantité de messes, de motets, de psaumes et d'antiennes à 16 voix en quatre chœurs. Le plus célèbre de ces maîtres fut Horace Benevoli, qui vécut dans la première partie du xviie siècle, et qui a produit beaucoup de musique d'église dans les mêmes combinaisons de voix. Quelques musiciens érudits connaissent en France ses messes à 16 voix : *In diluvio aquarum multarum*, et *Si Deus pro nobis, quis contra nos?* A une autre messe de ce compositeur, un musicien allemand a ajouté, vers le milieu du xviie siècle, deux orchestres composés de violons, violes, flûtes, hautbois, trompettes et timbales. Je possède la partition de cet ouvrage singulier.

Toute direction de l'art a une cause. Si l'on cherche ce qui a pu conduire les maîtres de chapelle à écrire ces compositions à plusieurs chœurs d'une exécution si difficile, on verra que le découragement dans

(1) Berolini sumptibus A. M. Schlesingeri, anno 1853, in-fol. max.

lequel les avait jetés Palestrina par la perfection de ses œuvres à cinq et à six voix, leur fit chercher des effets nouveaux dans l'opposition de ces chœurs placés à de certaines distances les uns des autres dans les églises. Il paraît qu'ils ne se trompèrent pas dans leur espoir en ces nouvelles combinaisons, car on voit encore aujourd'hui dans plusieurs églises de quelques grandes villes d'Italie deux et même jusqu'à quatre orgues, comme à l'église de Saint-Antoine, à Padoue. Ces orgues avaient pour objet de soutenir chacun des chœurs qui se répondaient, puis se réunissant pour former un ensemble majestueux. Entrés dans cette voie, les artistes ne s'arrêtèrent pas au nombre de quatre chœurs; quelques-uns écrivirent à vingt parties vocales divisées en cinq chœurs; Mazzocchi fit des psaumes à six chœurs; d'autres allèrent jusqu'à *huit*; enfin, Grégoire Ballabene, musicien romain, mort en 1800 dans un âge avancé, mit le comble au luxe des combinaisons vocales, en écrivant une messe à quarante-huit voix divisées en douze chœurs, à laquelle le P. Martini a donné une approbation motivée qui a été publiée; et pourtant il est si difficile d'écrire à trois voix d'une manière élégante et pure!

Les harmonistes modernes qui savent ce que c'est que d'écrire *en parties réelles*, c'est-à-dire en parties dont chacune a son dessin différent des autres, mais qui n'ont pas eu occasion de voir en partition des ouvrages semblables à ceux dont je viens de parler, se demanderont sans doute comment on peut faire mouvoir un si grand nombre de parties, en donnant à chacune un mouvement particulier. Car tous les musiciens qui ont fait de fortes études savent que toute harmonie plaquée, à plus de neuf parties, entraîne des successions d'unissons, d'octaves et de quintes. De plus, on sait que la possibilité des mouvements divers est restreinte lorsqu'on emploie les dissonances dans l'harmonie, car toute dissonance a une résolution forcée. Comment donc est-il possible d'écrire correctement à seize, à vingt, à vingt-quatre, à quarante-huit voix?

Le voici. Les compositions de ce genre sont basées sur l'imitation de certaines phrases qui passent alternativement d'un chœur à l'autre. Ces phrases, susceptibles d'être bien écrites à huit parties réelles, occupent conséquemment deux chœurs; or, l'accord final de ces deux chœurs est le moment d'entrée des deux autres, et, de cette manière, les quatre chœurs dialoguent. Vers la fin du morceau ils se réunissent, soit en doublant un chœur par un autre, pour avoir plus de puissance sonore dans chacune des parties, soit en écrivant à seize parties réelles, par l'artifice de petits repos alternatifs dans chacune des parties, lorsque tous les mouvements possibles sont faits par les autres. Dans ces mouvements, il en est qui manquent d'élégance et de naturel. On n'en ferait pas d'usage dans l'harmonie à quatre, cinq, six ou huit parties; mais dans les combinaisons d'un si grand nombre de voix l'effet général les absorbe. Pour écrire de la musique semblable il faut plus d'adresse, d'art d'écrire et d'esprit de combinaison que de génie. Le résultat de tant d'efforts est plus intéressant par la force de tête qu'il suppose, que satisfaisant par l'effet. Une belle harmonie à quatre parties, que dis-je? un unisson puissant d'un grand nombre de voix a bien plus de force et nous émeut bien plus. Si l'on veut une preuve de ce que j'avance à ce sujet, il suffira de comparer l'effet immense de ce chœur de six ou sept mille voix d'enfants, qu'on entend à Saint-Paul, de Londres, dans les premiers jours de juin, chaque année, avec la meilleure composition à quatre chœurs, exécutée dans le même lieu, par des artistes habiles. La première de ces choses nous causera l'émotion du sublime élevé à sa plus haute puissance; l'autre n'intéressera que notre faculté d'analyse. Or, ce qui est vrai à cet égard pour une pièce de musique à quatre chœurs, l'est plus encore lorsque cinq, six, huit ou douze chœurs se combinent. En 1770, la cour de Lisbonne ayant fait demander à Pascal Pisari un *Dixit* à seize voix, cette composition fut essayée dans l'église des Douze-Apôtres, à Rome, par cent cinquante chanteurs. A cette époque, rien n'était comparable à la beauté des voix de soprano et de contralto qu'on rencontrait chez les castrats; les ténors, les basses, étaient également admirables. Tous ces chantres des églises romaines étaient grands musiciens, tous savants harmonistes, et la plupart étaient des professeurs de chant comme il n'y en a plus aujourd'hui. On peut juger de ce que dut être l'exécution avec de tels artistes. Ballabene, auteur de la messe à quarante-huit voix dont j'ai parlé tout à l'heure, profita de cette circonstance pour faire essayer son ouvrage. Burney, historien anglais de la musique, se trouvait alors à Rome : il entendit cet essai, et nous apprenons de lui que, nonobstant une exécution parfaite, l'effet fut obscur, confus, et que, dans la complication de tant de parties différentes, on ne distinguait pas les rentrées des divers motifs. Il est vrai que les cent cinquante chanteurs n'ont pu fournir à chaque partie que trois exécutants environ, ce qui était insuffisant. Il n'aurait pas fallu moins de *deux mille voix* pour donner à chaque partie une accentuation saisissable. Malheur à la musique qui n'existe qu'à de pareilles conditions!

A mon sens, la musique de combinaison n'est plus de notre temps, et c'est rétrograder dans le passé que d'essayer de la faire revivre aujourd'hui. Je sais que Jean-Sébastien Bach a uni aux facultés créatrices du plus beau génie une des plus fortes têtes combinatrices qui aient jamais existé; mais où sont les Jean-Sébastien Bach? Reverra-t-on jamais un semblable phénomène? Je sais aussi que Raimondi, par un miracle de conception dont j'ai rendu compte dans *la Gazette musicale*, a récemment excité la plus vive admiration à l'audition de son triple oratorio, qui, entendu d'abord dans chacune de ses parties séparées, a pu être ensuite réuni dans trois chœurs et trois orchestres qui se faisaient entendre simultanément; mais l'enthousiasme de la population romaine pour cette œuvre de patience et de force morale, est moins l'expression d'un sentiment de jouissance esthétique, qu'un hommage rendu à une sorte de puissance surnaturelle : c'est ce que nous fait éprouver en toute chose le gigantesque; c'est le cri, *vive la république!* jeté spontanément par toute l'armée française dans la haute Egypte, lorsqu'aux premiers rayons du soleil elle découvrit dans le désert la colossale statue de Memnon. Je le répète, la musique de combinaison, qui représente une époque historique de l'art, et qui est venue à son temps normal, cette musique, dis-je, n'a plus de signification de nos jours. On ne refait pas le passé, par la raison qu'on n'a point à recommencer ce qui est fait, et parce que chaque époque a sa destination dans l'art comme dans la science, dans la philosophie et dans le développement social. L'histoire de cet art est celle d'une série non interrompue de transformations.

M. Wilsing, dont je viens de lire la partition avec beaucoup d'intérêt, semble avoir eu d'autres idées que les miennes à ce sujet, puisqu'il a écrit son *De profundis* pour quatre chœurs et un grand orchestre; cependant son ouvrage n'est pas, à proprement parler, la reproduction des anciennes formes de la musique d'église à quatre chœurs; car il s'est proposé d'y faire alliance du style d'expression et des tendances de la tonalité moderne avec les conditions de l'art d'écrire pour un grand nombre de voix réelles, et avec l'addition d'une instrumentation traitée dans la manière de l'époque actuelle. J'ai donc à rendre compte de la manière donc il a réalisé son plan, et à faire l'analyse de ses procédés artistiques dans la confection de son œuvre.

Chacun des quatre chœurs est composé de soprani, de contralti, de ténors et de basses. L'instrumentation est formée de violons, violes, violoncelles, contre-basses, flûtes, hautbois, clarinettes, bassons, contre-basson, quatre cors, quatre trompettes en différents tons, trois trombones et quatre timbales. Le *De profundis* est écrit en *mi* mineur. Son style n'est pas celui qui était connu chez les anciens maîtres sous le nom de *style d'imitation*; car M. Wilsing ne s'astreint pas à la reproduction exacte d'une phrase plus ou moins longue à la quarte, à la quinte et à l'octave. Souvent sa phrase, quand elle est imitée d'une partie par une autre, ou d'un chœur par un autre chœur, n'est qu'une imitation rhythmique. L'artiste a compris que ces imitations prolongées à la quinte ou à la quarte, très-bien placées dans la musique de l'ancienne tonalité, où le rapport du quatrième degré et de la note sensible ne se faisait pas entendre et laissait conséquemment le ton

dans un certain vague, sont souvent antipathiques à notre sentiment tonal, parce qu'elles mettent en opposition continuelle deux tons différents, caractérisés par ce même rapport. Par cela, bien que sa composition ait un caractère grave et analogue à son sujet, M. Wilsing l'a colorée d'un ton moderne. Il n'adopte pas toujours le système des anciens compositeurs pour le redoublement des parties à l'unisson, quand les mouvements des parties sont épuisés; car souvent il ne fait ce redoublement que sur quelques notes, continuant ensuite dans une autre direction. J'avoue que je ne puis l'approuver en cela, persuadé que je suis de l'avantage qu'il y a d'écrire d'une manière large et correcte, au lieu d'emprunter entre les différentes parties tantôt un mouvement, tantôt un autre. En d'autres endroits M. Wilsing me paraît oublier un peu trop que son ouvrage est destiné à être chanté par quatre chœurs, et l'on y cherche vainement autre chose qu'un simple chœur à quatre parties ou tout au plus à huit. Je citerai pour exemple un long passage qui s'étend de la page 11 à la page 15, et en général les *tutti*. La correction du style prouve que M. Wilsing n'a pas fait ces choses par inhabileté, mais par système, et sans doute parce qu'il a voulu avant tout produire de l'effet.

Le premier morceau, composé en entier sur les deux premiers versets du 129e psaume, vise au caractère dramatique; mais sa modulation est sage, contenue, et les parties chantent bien, qualités qui ne se trouvent pas toujours chez les compositeurs de l'école allemande. Le second morceau, mouvement modéré à trois temps sur les paroles: *Si iniquitates observaveris, Domine*, est un dialogue pathétique entre des voix solos, des petits chœurs et des *tutti*. L'introduction de ce morceau, après une courte entrée instrumentale, par une belle phrase de soprano, sans aucun accompagnement, est d'un très-beau caractère, visant toujours à l'expression dramatique. Tout est bien senti dans ce morceau; la manière dont les voix se groupent, le choix des harmonies, l'emploi riche et en même temps économe des ressources de l'instrumentation, tout y est digne d'éloges. Une entrée de fugue à deux temps succède à ce beau morceau sur les paroles: *Speravit anima mea;* mais M. Wilsing ne la développe pas dans la forme d'une fugue et traite son sujet librement, ayant toujours en vue l'effet et l'impression dramatique. Ce morceau, plein d'animation, est tout à coup interrompu par le retour au premier mouvement ternaire modéré, et les voix reprennent leur dialogue pathétique sur les paroles du troisième verset déjà traitées: *Si iniquitates observaveris*, etc.; puis revient l'entrée fuguée, traitée toujours librement et suivie d'un développement symphonique qui conduit à un dernier mouvement très-développé dans lequel divers motifs fugués sont traités et tour à tour interrompus par des solos dramatiques. Le sujet de ce long morceau est sur les paroles: *Et me salvabis, amen*, qui n'appartiennent pas au 129e psaume. En général, M. Wilsing a pris de très-grandes libertés dans l'arrangement du texte, transposant les phrases, les quittant, puis y revenant après avoir traité d'autres versets, et y introduisant des paroles absolument étrangères.

On voit par cette analyse rapide de l'œuvre de M. Wilsing, que s'il a emprunté les quatre chœurs à l'ancienne musique d'église, en usage pendant le XVIIe siècle et dans la première partie du XVIIIe, il s'est entièrement écarté de ses conditions classiques, et qu'il s'est proposé de faire alliance de cette combinaison vocale avec les allures de la musique de nos jours. Son but évident, c'est l'expression dramatique par les grandes ressources chorales et instrumentales. Au point de vue religieux je crois que ce système est une erreur. J'ai fait souvent à ce sujet ma profession de foi, et l'on sait que, suivant moi, la prière empreinte d'un caractère passionné n'est pas dans l'esprit de l'évangile. Mais pour juger une œuvre conçue dans un système opposé, je dois entrer dans les vues de l'auteur, et n'examiner son ouvrage que relativement aux conditions qu'il s'est posées. Cela étant établi, je déclare que la grande composition de M. Wilsing est, dans mon opinion, une œuvre de grande valeur, tant par sa conception générale que par les détails d'expression, d'harmonie, d'art d'écrire, de modulation et d'instrumentation. On y pourrait reprendre quelques longueurs, quelques effets un peu trop répétés; mais en somme, ce sont des taches de peu d'importance dans une production de si grande étendue, dont le plan était hérissé de difficultés de tout genre.

FÉTIS père.

VINGT-QUATRE PRÉLUDES

PAR STEPHEN HELLER.

Le prélude est une forme donnée par la nature, et dont l'art n'a le droit de s'emparer qu'à condition de lui laisser le caractère de liberté, de spontanéité, d'audace, qui doit toujours rappeler son origine. On prélude en tout et pour tout; mais en musique seulement les grands maîtres ont fait entrer le prélude dans l'ordre des choses régulières sous le semblant d'une indépendance absolue, et c'est ce qui constitue la vraie difficulté du genre. Il y a des points fixes dans le concerto, dans la sonate, de même qu'il y en a dans le sermon : avec un peu d'habitude et de savoir faire, les formules arrêtées, convenues, deviennent un appui, loin d'être une gêne. Le prélude ne vit que par l'idée, le sentiment, et comme il ne vit pas longtemps, il est tenu de produire son effet tout de suite. Il n'a pas la ressource des longs développements, des retours ménagés de manière à charmer, rien que par la surprise. On peut toujours se passer de lui : c'est donc une raison de plus pour qu'il enlève d'emblée le suffrage et justifie de son utilité par le plaisir.

De nos jours, où l'exploitation des moyens de toute sorte a été si active, où la lassitude est en progrès, surtout chez les critiques, il m'est souvent arrivé de lire des jugements rédigés ainsi qu'il suit, à propos d'ouvrages dramatiques : « Cette pièce me plaît, justement » parce que ce n'est pas une pièce. » Ne peut-on dire aussi de tel ou tel prélude : « Ce morceau me plaît, justement parce que ce n'est pas » un morceau. » Mais si ce n'est pas un morceau, ce doit être quelque chose qui en donne l'envie, qui en découvre par un coin la perspective, qui parfois inspire le regret que l'auteur se soit arrêté en si beau chemin et si vite, comme dans une causerie interrompue à l'endroit le plus attachant.

Je n'ai nullement la prétention d'écrire la théorie du prélude, mais je n'ai pu m'empêcher de dire ce qui m'est venu à l'esprit en écoutant et en lisant le charmant recueil que vient de publier Stephen Heller. C'est en étudiant ses fines et délicieuses compositions que les règles du genre me sont apparues, et que, suivant l'exemple de tous les faiseurs de poétiques, à commencer par Aristote, j'ai déduit le principe du fait. Toutes les conditions naturelles du prélude, Stephen me paraît les avoir réalisées. Je dirai plus : si Stephen Heller n'eût pas composé de préludes, il aurait manqué à l'une des lois essentielles de sa destinée et de sa vocation. Par tempérament, par goût, par tendance instinctive et réfléchie, il appartient à cette classe d'esprits qui, sans avoir précisément *peur des longs ouvrages*, aiment mieux *prendre la fleur d'une matière* que l'*épuiser*. Il est l'ennemi juré de ces gens qui s'incrustent dans un mot heureux et ne le lâchent jamais avant d'en avoir fait une sottise. La musique a aussi des mots heureux, et c'est une faute, hélas! trop commune que de les gâter à force de vouloir en exagérer, en prolonger l'impression.

Dans les vingt-quatre préludes de Stephen Heller, il s'en trouve, comme le premier par exemple, qui n'ont pas une page entière : les plus étendus ont trois pages, et le plus grand nombre en a deux. Chacun se distingue par son mouvement, sa couleur, et tous ensemble offrent le mérite d'une extrême variété. Je ne doute pas que leur place n'ait été marquée avec soin dans le recueil sans que le hasard y soit pour rien. C'est un attrait puissant que celui du contraste, et Stephen Heller a su fort habilement se l'assurer. A ceux qui ne connaîtraient ni son style ni ses œuvres, j'essaierais vainement de faire comprendre ce

qu'il y a de vraiment supérieur et d'exquis dans cette suite de petits morceaux, les uns tristes et rêveurs, mais d'une tristesse aimable et d'une rêverie spirituelle ; les autres fougueux, passionnés, mais d'une passion qui n'a rien de brutal ni de sauvage. Par bonheur, le talent de Stephen Heller jouit d'une popularité assez grande en France, en Allemagne, en Angleterre, pour que je me dispense de le définir. Dans ses préludes, comme dans toutes ses productions précédentes, il n'a pas écrit une phrase, pas une note sans savoir pourquoi. Rien ne lui échappe d'insignifiant, d'indifférent, de vague. C'est toujours la tradition de l'immortel Haydn, le maître des maîtres dans l'art d'écrire avec distinction et avec esprit. C'est toujours une musique dont l'intelligence est satisfaite, en même temps que l'oreille est séduite et charmée.

Le premier prélude n'a que la valeur d'une introduction modeste et tranquille ; le second s'élève au ton dramatique, au style passionné ; le troisième, d'un mouvement rapide, reproduit l'agitation, la gaîté d'une kermesse flamande ; les deux suivants, nos 4 et 5, ramènent au calme, à la méditation sereine : la passion reprend avec le sixième. Le septième est pour moi l'objet d'une prédilection décidée. Je ne me rappelle pas de sérénade plus gracieuse et plus noble : on y respire le parfum de cette galanterie chevaleresque dont le type est brisé, s'il exista jamais ailleurs que dans les vers de nos poëtes et dans les airs de nos musiciens. Le prélude 17 est le frère jumeau de celui-ci : j'y retrouve la même élégance, la même grâce virginale, le même souffle printanier. Dans le prélude 15, il y a un thème ravissant qui chante admirablement, une vraie et pure romance sans paroles. J'en dois dire autant du 21e. Le 12e pourrait s'appeler fragment d'élégie, et à travers tout cela, on en rencontre plusieurs qui tiennent du genre de l'étude par l'ingénieuse et hardie combinaison des traits dont ils se composent. Les 10e et 11e, 18e et 19e doivent être rangés dans cette catégorie. Les trois derniers, qui sont les plus larges de pensée et de forme, terminent dignement cette collection, qui n'est pas destinée à tous les pianistes, car elle n'a rien de banal, ni de vulgaire, mais que l'élite des artistes et des amateurs saura estimer à son juste prix.

Peut-être n'ai-je pas encore dit tout ce que je pense de la dernière œuvre de Stéphen Heller; peut-être n'en ai-je pas relevé le mérite aussi vivement que je le sens, et si je me suis retenu dans l'éloge, c'est que j'ai voulu faire comme lui, et me préserver de tout abus, de tout excès. Je me suis méfié de moi-même, en parlant d'un compositeur pour lequel j'ai beaucoup d'affection. Plus d'une sympathie me rapproche de l'auteur des *Préludes*, et ceux qui en douteraient encore, après avoir lu ce qui précède, n'auraient, pour s'en convaincre, qu'à regarder à qui cette œuvre charmante est dédiée. Je remercie bien sincèrement Stéphen Heller d'avoir appris au public le nom de son ami.

PAUL SMITH.

BELLINI.

Voici quelques fragments de l'étude musicale et dramatique composée sur ce célèbre compositeur par M. G. Bénédit, et lue par lui-même dans une des dernières séances de l'Académie de Marseille, dont il est membre :

« Vincent Bellini, né à Catane (Sicile), le 3 novembre 1802, entra fort jeune au Conservatoire de Naples. Il avait étudié de bonne heure plusieurs instruments et les principes de l'art vocal, lorsqu'il fut confié aux soins de Tritto, professeur de renom, qui lui enseigna le contrepoint. Plus tard, Bellini eut pour professeur Zingarelli. Mais, soit que ces maîtres n'eussent pas pour leur élève ce zèle, ce dévouement assidus, indispensables aux progrès, soit que le jeune musicien n'eût pas pour les difficultés de la science une vocation bien prononcée, Bellini ne se fit pas distinguer sous ce rapport. Guidé par son instinct plutôt que par son savoir harmonique, il composa plusieurs pièces instrumentales pour flûte, clarinette et piano, une cantate intitulée *Ismène*, plusieurs ouvertures ou symphonies, ainsi qu'une foule de messes et de motets à trois et quatre voix.

» Pourtant, le théâtre, dont les brillantes séductions agissent si puissamment sur l'esprit des jeunes compositeurs, opéra chez Bellini une transformation complète. L'exemple de l'abbé Pellegrin, célèbre par son éclectisme, ne le tenta nullement. Quittant tout à coup le genre sacré pour le profane, Bellini fit son premier opéra, *Adelson et Salvine*, à l'âge de vingt-deux ans, et le fit représenter sur le petit théâtre du Collége royal de musique. *Bianca et Gernando* vint ensuite, et ce fut Saint-Charles qui vit sa première apparition. Certes, ces deux ouvrages ne furent pas deux coups de maître à la façon de ceux de Rodrigue; le public connaisseur aurait pu y découvrir bien des imperfections. On trouvait la partie instrumentale négligée; les accompagnements, surtout, procédaient un peu trop par arpéges et par accords plaqués; mais il y avait dans ces deux essais quelque chose de précieux qui n'échappait à personne : le sentiment mélodique. Aussi, le directeur de la Scala, homme instruit, pénétrant et d'une expérience éprouvée, comprit-il d'abord le parti avantageux qu'il pouvait tirer des qualités du jeune compositeur, et s'empressa-t-il de lui ouvrir les portes de son théâtre avec un engagement favorable.

» Arriver ainsi, presque au début de sa carrière, sur la première scène musicale du monde, fut pour Bellini un coup de fortune. Lui, à peine connu par quelques œuvres incomplètes, on l'invitait à succéder aux plus illustres maîtres, on l'engageait à rivaliser avec eux devant le public de Milan. Quoi de plus honorable et en même temps de plus flatteur ! Ajoutez encore qu'à cette époque (1827), le théâtre de la Scala offrait une réunion de chanteurs les plus parfaits qu'on puisse imaginer, parmi lesquels se trouvait Rubini ! . . . . . .

» Bellini composa *le Pirate* et ensuite *la Straniera*.

» Jalouse d'attirer à elle un musicien qui, à peine au début de sa carrière, remplissait l'Italie du bruit de ses succès, Venise voulut à son tour posséder le jeune Bellini et lui proposa d'écrire un ouvrage pour la *Fenice*. Bellini accepta, et choisit pour sujet de sa nouvelle partition *I Capuleti ed i Montechi*. Le héros du drame, dans cet opéra, comme on sait, est *Romeo*. Jusque-là Bellini avait écrit pour le ténor et le soprano, il voulut doter sa nouvelle partition d'un rôle de contralto complet, et il y réussit à merveille. Toutefois, il est permis de penser que le dernier acte d'*I Capuleti* ne répondait guère aux précédents, car, sans cela, comment expliquer l'introduction de la grande scène des tombeaux par Vaccaï qui, depuis sa première apparition, a pris droit de bourgeoisie dans le drame lyrique de Bellini ?

» Mais un succès plus grand attendait le compositeur. Mme Pasta, dont le magnifique talent brillait de tout son éclat sur le théâtre de la Scala, attendait un ouvrage qui pût de nouveau mettre en relief les belles qualités de sa voix et les trésors de sensibilité renfermés dans son âme d'artiste. Bellini étudia l'éminente cantatrice et composa pour elle un de ces rôles complets qui font événement : nous voulons parler de la *Sonnambula*. Ici tous les éloges seraient insuffisants pour louer l'expression pathétique qui règne d'un bout à l'autre dans cet opéra si fécond en ravissantes mélodies. Le motif seul du finale du deuxième acte suffirait à fonder la réputation d'un compositeur. Ce chant, venu tout d'un bloc, qui marche et se développe avec un calme majestueux, sans qu'aucune aspérité mélodique ou harmonique vienne altérer son dessin, rompre le charme expressif de ses accents, prend un caractère si élevé lorsque le chœur vient s'unir à lui, qu'il est impossible de ne pas éprouver alors une saisissante émotion. Ceci est un trait de génie comme on en rencontre peu dans les opéras sérieux, et nous aimons à constater l'effet qu'il produisit sur nous la première fois qu'il nous fut donné de l'entendre aux Italiens par le ténor Rubini.

» Mais, le succès, chez un compositeur, rend le public exigeant, difficile et parfois injuste. Malgré le retentissement de la *Sonnambula*, on reprochait à Bellini ses prédilections pour le genre pathétique et larmoyant. Tout en rendant justice à ses facultés naturelles, on aurait désiré plus de soins et d'études dans la partie instrumentale, plus de

force dramatique dans le caractère des mélodies. — Bellini sentit la justesse de ces remarques et voulut prouver alors que s'il n'avait pas cette ampleur de formes, cette fougue entraînante de la plupart de ses prédécesseurs, il pouvait du moins, par moment, faire preuve de virilité, et il tint parole dans *Norma*, opéra représenté à Milan vers l'année 1833. A notre avis, *Norma* n'est pas supérieure à la *Sonnambula*, cependant on y remarque un progrès dans certaines parties de l'orchestration, et l'énergie unie au sentiment dramatique y prend parfois un très-brillant essor, comme, par exemple, dans les imprécations de la prêtresse au troisième acte et dans le beau finale du quatrième, qui, soit dit en passant, doit avoir inspiré à Donizetti l'admirable sextuor de sa *Lucie*. Pour faire valoir son dernier ouvrage, Bellini eut le bonheur de rencontrer encore une fois Mme Pasta, et plus tard, Mme Malibran, dont le talent inspiré donna au personnage de Norma une force qu'il n'avait pas eue encore.

» Encouragé de plus en plus par le succès de *Norma*, le jeune compositeur fit immédiatement *Beatrice di Tenda*. Cet opéra n'eut qu'un faible succès. Nous étions alors en 1833. Bellini quitta l'Italie pour venir à Paris; il y étudia le goût français, fit un voyage à Londres pour monter quelques-uns de ses ouvrages, puis revint en France; et comme le théâtre italien possédait en ce moment quatre sujets exceptionnels, Rubini, Lablache, Tamburini et Mlle Grisi, Bellini, séduit par cette incomparable réunion de virtuoses, composa *les Puritains*, dont le succès éclatant et durable se perpétua au delà de cinquante représentations. Cette dernière œuvre de Bellini est ce qu'on peut appeler le chant du cygne. Dans *les Puritains*, la coupe des morceaux, leurs rhythmes variés, l'observation des incidents du drame, tout cela marquait un progrès dans la manière du compositeur. Cependant Bellini, homme d'observation, ne croyait pas avoir encore atteint au but de sa carrière. Loin de penser, comme certains juges prévenus, que notre système musical gêne l'inspiration et donne des entraves au génie, Bellini rêvait d'autres triomphes. Le grand opéra français, voilà son ambition. Bellini connaissait par cœur l'histoire de l'Opéra, et aurait pu sans effort de mémoire citer les chefs-d'œuvre créés en France par des musiciens étrangers.

» Bellini se préparait à composer un drame lyrique dans le genre français, quand la mort vint le frapper à l'âge de trente-trois ans. Ce fut un deuil public. Paris tout entier s'y associa de cœur. Très-répandu dans les salons, où il brillait par les qualités de son esprit et les charmes de sa personne, il était de toutes les fêtes; chaque réunion se le disputait. Les femmes surtout, qu'il avait tant de fois émues par ses touchantes mélodies, n'étaient jamais les dernières à lui payer leur tribut de reconnaissance et d'admiration. Bellini justifiait pleinement ses succès. Il unissait la grâce à l'élégance; sa figure, d'une expression douce, faisait dire de lui ce qu'on disait de Boïeldieu, qu'il ressemblait à sa musique; bref, c'était un homme accompli; et peut-être attachait-il quelque prix à ces dons heureux dont la nature l'avait si largement doté, car un jour où on le complimentait, quelqu'un lui ayant fait observer qu'il ressemblait beaucoup à Mme de L..., une des plus jolies femmes connues : C'est vrai, répondit-il, *mais en mieux*.

» Les obsèques de Bellini furent magnifiques : c'était le 30 septembre 1835. Malgré la pluie qui tombait par torrents, un cortége immense, composé de toutes les illustrations de la capitale, accompagna la dépouille mortelle de l'infortuné compositeur au champ du repos. M. Cherubini lui-même, malgré son grand âge, voulut rendre les derniers devoirs à Bellini, et, soutenu par Auber et Halévy, ses deux élèves aimés, il vint, chapeau bas, au pied de la fosse unir ses prières à celles de l'Église, puis jeter la première pincée de terre sur le cercueil de son jeune compatriote, et cet hommage pieux d'un artiste devant lequel tous les fronts s'inclinaient, émut profondément les cœurs bien plus que les discours funèbres prononcés officiellement devant la foule recueillie.

» Maintenant, après avoir payé notre tribut de regret et de sympathie à la mémoire de Bellini, après avoir jugé son talent au point de vue purement personnel, nous nous adresserons les questions suivantes : Bellini avait-il en lui cet esprit fin, observateur, sémillant, cette légèreté, cette verve comique, qualités avec lesquelles on fait *le Barbier*, *l'Italienne à Alger* et *le Comte Ory?*

» Du côté de la science, le jeune compositeur, dont les études harmoniques avaient été fort négligées, pouvait-il amener aucune réforme, aucun progrès salutaire? Les grandes situations dramatiques et musicales, telles que les finales de *Moïse*, de *Semiramis* et de *Guillaume Tell*, auraient-ils rencontré en lui un interprète suffisant? Les artistes qui connaissent la manière de Bellini savent si nous pouvons répondre affirmativement à ces questions ainsi posées. Certes, nous savons comprendre ce qu'offre de précieux l'individualité d'un artiste; et à ce titre, Bellini a des droits à un succès légitime, puisqu'on ne saurait lui refuser une originalité charmante et une sensibilité expansive qui n'excluent pas la distinction; de là le sentiment élégiaque dont toutes les créations du jeune maître sont empreintes. Mais, par malheur, dans cet élément presque unique chez lui, il n'y a pas de quoi fournir une carrière musicale complète. De sa nature l'élégie doit être courte, et l'on sent quelle monotonie devrait produire à la longue un instrument dont on n'entendrait jamais vibrer qu'une seule corde. En poésie il est des sentiments qui, par leur délicatesse même, ne doivent pas excéder une certaine portée; qui peut dire ce que serait la *Chute des feuilles* de Millevoye délayée dans un gros volume in-folio?

» Les plus chauds admirateurs de Bellini, en obtenant des hommes d'un goût éprouvé une adhésion formelle aux éloges qu'ils lui donnent, à propos du caractère particulier de son talent, la mélancolie, ne font que confirmer son impuissance à réaliser toutes les exigences du drame lyrique. Plus on s'écrie sur la grâce incomparable et exclusive que le jeune Italien a répandu d'un bout à l'autre de ses poëmes, plus on démontre qu'il est privé d'une grande partie des dons accordés aux puissants maîtres de la scène. Du reste, sans nier ici la valeur de l'élégie musicale, il est certain que l'élément mélancolique qui en fait le fond n'est ni un don, ni une faculté, ni une force. La mélancolie incessante de Bellini n'est pas le génie rêveur et fantastique qui plane dans *Freischütz* et *Oberon*. Elle n'est pas non plus la fée brillante qui étincelle dans *Robert*, ni la puissance infernale qui ébranle la scène sous les pas de la statue du *Commandeur*. La mélancolie résulte d'un état maladif de l'être nerveux; elle n'est nullement une puissance de l'esprit. Dans tout artiste créateur l'âme est saine, du moins elle se réfléchit ainsi dans son œuvre. Bien des grands artistes ont traversé aussi des moments de tristesse profonde, sans que cette amertume ait été la source de leurs inspirations. Çà et là dans la musique de Mozart et de Weber, on recueille avec une émotion religieuse des notes éplorées, des cantilènes attendries qui attestent la blessure saignante au cœur de l'artiste; mais ce sont là des accidents passagers, et bientôt le vol de l'inspiration les transporte loin de la vulgarité purement humaine. Bellini est un de ces artistes que l'on aime et dont le souvenir vous est cher, surtout parce qu'ils se sont répandus dans leurs écrits; mais on les aime plus qu'on ne les admire, car la révélation de leurs souffrances, quelque intéressante qu'elle soit, ne remplace pas les dons du génie dont ils sont privés.

» Bellini a eu, du reste, le tort de ne faire chanter que des voix aiguës dans la plupart de ses opéras, et surtout dans celui de *Norma*; car nous ne pouvons admettre le personnage accessoire d'Orovèse comme un rôle de basse-taille sérieux; on sent dès lors quel inconvénient doit résulter de ces diapasons homogènes, qui de temps en temps auraient dû être fondus par quelque partie grave. Après cela l'orchestre est tout au plus suffisant dans l'ouvrage; l'orchestre, qui joue un si grand rôle dans nos drames lyriques, dont chaque instrument est un acteur, un personnage, ayant son langage et exprimant son idée, se borne à produire souvent beaucoup de bruit dans *Norma*, défaut qui, avec la continuité du sentiment élégiaque, en explique la monotonie.

ROGER EN ALLEMAGNE.

Roger est toujours, et plus que jamais, l'artiste favori de l'Allemagne. Les succès qu'il y obtient cette année, surpassent encore ceux qu'il avait obtenus dans ses précédents voyages. C'est par le rôle de Georges Brown, dans la *Dame blanche*, qu'il a terminé ses représentations à Breslau. Pour la troisième fois, il jouait ce rôle, et la salle était remplie jusqu'aux combles. A la fin de la pièce, une pluie de couronnes de fleurs, de poésies, est tombée sur le théâtre, et l'artiste a été rappelé par les acclamations unanimes de la salle et de l'orchestre. Roger a remercié le public, *en bon allemand,* de la sympathie extraordinaire qu'il lui témoignait, et l'a prié de la lui conserver, pour le cas où il reviendrait lui faire une nouvelle visite. A sa sortie du théâtre, une foule compacte l'a entouré et salué des cris de *vive Roger !* La musique du 1er régiment de cuirassiers précédait sa voiture, et la foule l'a conduit jusqu'à son hôtel, où la musique du 19e régiment d'infanterie l'attendait. Dans le salon de l'hôtel, de nombreux amis et admirateurs de l'artiste s'étaient réunis pour lui dire un dernier adieu. A l'entrée, les choristes du théâtre faisaient entendre divers morceaux et alternaient avec les deux corps de musique militaire.

La presse allemande, qui n'est que l'écho du public, ne se lasse pas d'entonner les louanges du célèbre ténor, et d'expliquer l'enthousiasme qu'il inspire par des analyses aussi fines que profondes de son beau talent. La Gazette de Silésie (*Schlesische Zeitung*) s'exprime en ces termes sur l'effet produit par Roger dans le rôle d'Edgard, de *Lucie de Lammermoor:* « Ce rôle a complété et fortifié l'idée que nous nous étions » déjà formée du grand artiste. Le chanteur et l'acteur disparaissent » tout à fait : l'illusion est si forte que nous oublions le chant, l'opéra, » et que nous nous sentons transportés dans une sphère où nous n'en- » tendons plus qu'un langage dont l'idéalité nous élève, comme par » par un coup de baguette, au-dessus des conditions du monde vul- » gaire. Le chant n'est plus désormais qu'un moyen d'arriver au but » de la représentation théâtrale : nous ne voyons plus le chanteur, » mais l'homme dans toute la richesse de sa poétique existence. . . . . » Et c'est en quoi consiste la différence entre l'*Edgard* de Roger et » celui des artistes italiens que nous avons eu l'occasion d'entendre » dans ce rôle. Ceux-ci ne le jouaient qu'à cause du chant, tandis que » Roger nous donne vraiment le héros tragique; avec eux, nous n'a- » vions que l'amant, chantant d'une voix tendre; avec Roger, nous » avons l'homme dans toute la gloire de son héroïsme..... »

Ajoutons que Mme Tuczek, dans *la Dame blanche* et Mlle Meyer dans *Lucie*, se sont associées d'une façon remarquable aux triomphes de l'artiste français.

Roger a quitté Breslau pour se rendre à Stettin ; mais en passant, il s'est arrêté dimanche 26 juin à Berlin, pour jouer *la Dame blanche* devant toute la cour. Le mardi suivant, il a joué à Stettin, *les Huguenots*; le jeudi, *Lucie*; vendredi, *la Dame blanche*, et aujourd'hui dimanche, il doit être de retour à Berlin pour y chanter dans *Lucie*. Il lui est donc impossible de mieux employer son temps.

A M. le Directeur de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Un *Cours d'histoire de la musique*, conçu à peu près sur le plan indiqué par M. Ed. Fétis dans le dernier numéro de la *Gazette*, a été professé par moi à l'ancien *Athénée* ou *Lycée* de Paris (rue de Valois), pendant les années 1840, 41, 42 et 43, devant un auditoire plus nombreux que je ne l'aurais supposé. Il n'est pas étonnant que M. Ed. Fétis n'en ait point eu connaissance. Par l'insouciance du professeur, les journaux de musique ne firent guère qu'annoncer ces cours dont le compte-rendu aurait peut-être fourni les éléments d'articles de quelque intérêt.

J'ajouterai qu'en 1848, les professeurs du Conservatoire, appelés à délibérer sur les améliorations à introduire dans cet établissement, décidèrent en principe l'ouverture d'un *Cours d'histoire musicale*. Malheureusement, je ne sache pas qu'il ait été depuis question de mettre à exécution une si sage mesure.

Soyez assez bon, mon cher directeur, pour insérer ces lignes dans votre journal, comme annotation tardive à l'article de M. Ed. Fétis, et agréez, etc.

ADRIEN DE LA FAGE.

ÉPHÉMÉRIDES MUSICALES.

3 juillet 1816. Première représentation de *Gabrielle de Vergi*, de Carafa, au théâtre del Fondo, à Naples.

4 — 1694. Naissance du célèbre organiste Louis-Claude DAQUIN, à Paris. (Voyez les Ephémérides du 15 juin.)

5 — 1565. Joseph ZARLINO succède au célèbre Cyprien de Rore en qualité de maître de chapelle de Saint-Marc, à Venise. (Voyez les Ephémérides du 14 février.)

6 — 1819. Mort de Louis-Augustin RICHER, professeur de chant au Conservatoire de Paris

7 — 1746. Naissance du corniste Louis-Wenceslas LACHNITH, à Prague. C'est lui qui de *la Flûte enchantée* (Zauberflœte) de Mozart, a fait *les Mystères d'Isis*.

8 — 1789. Naissance du célèbre chanteur Jean-Frédéric-Auguste PONCHARD, à Paris.

9 — 1716. Mort de Joseph SAUVEUR, fondateur de la science de l'acoustique. Il était né à La Flèche, le 24 mars 1653.

THÉODORE PARMENTIER.

NOUVELLES.

*** En attendant la réouverture de la salle Favart restaurée, la troupe de l'Opéra-Comique a donné depuis dimanche dernier des représentations dans la salle Ventadour, jeudi excepté. Battaille a fait sa rentrée dans *le Père Gaillard*, et Mlle Félix Miolan a joué vendredi, pour la première fois, avec tout son talent, le rôle d'Athénaïs de Solange dans *les Mousquetaires de la Reine*. C'est mardi prochain, ou mercredi au plus tard, que l'Opéra-Comique rentrera dans son domicile, et que la réouverture aura lieu par la reprise d'*Haydée*.

*** Mme Tedesco a dû faire ses débuts vendredi dernier à Londres, à Covent-Garden, dans une représentation extraordinaire, en jouant le rôle de Fidès, du *Prophète*.

*** M. Corti, directeur du Théâtre-Italien, vient d'engager pour la saison prochaine, en qualité de *primo basso cantante* et de *prima donna assoluta* M. et Mme Gassier. Gassier, ancien élève du Conservatoire de Paris, et qui débuta au théâtre de l'Opéra-Comique, a obtenu de grands succès en Italie et en Espagne. Quant à Mme Gassier, on assure que sa voix embrasse une étendue de trois octaves, que ses registres sont d'une homogénéité parfaite, et que son exécution répond aux exigences des juges les plus difficiles.

*** Par arrêté du 26 juin dernier, M. Masset a été nommé professeur de chant au Conservatoire de musique et de déclamation en remplacement de Galli. M. Masset était le premier sur la liste des trois candidats présentés par le directeur et le comité des études musicales, au choix de son excellence le ministre d'État.

*** *Le Moniteur* du 22 juin dernier a publié le décret suivant : « Art. 1er. Une exposition universelle des beaux-arts aura lieu à Paris en même temps que l'exposition universelle de l'industrie. Le local destiné à cette exposition sera ultérieurement désigné. — Art. 2. L'exposition annuelle des beaux-arts de 1854 est renvoyée à 1855 et réunie à l'exposition universelle. »

*** Tous les jours, à Londres, au Surrey-Théâtre, on joue *Robert-le-Diable* en anglais, devant une salle comble; c'est la directrice du théâtre qui remplit le rôle d'Alice.

*** La Cour impériale de Paris vient de consacrer par un arrêt la liberté de la critique loyale et modérée, en réformant un jugement qui avait admis la plainte de M. Bauche, artiste dramatique, contre M. Pommereux, gérant de la *Revue et Gazette des théâtres*. M. Pommereux a pleinement gagné sa cause, quoiqu'il ne se soit pas même présenté à l'audience.

*** Nos lecteurs se rappellent que Meyerbeer a récemment écrit la musique d'un psaume, exécuté à Berlin dans une circonstance solennelle. Aujourd'hui nous annonçons que cette nouvelle œuvre de l'illustre compositeur qui, même au théâtre, a si souvent excellé dans le genre religieux, va paraître incessamment avec une traduction française de M. Maurice Bourges.

⁂ Le succès le plus brillant de la saison musicale de Londres a été pour Emile Prudent : à son premier concert, devant trois mille auditeurs, *les Bois* et *la Danse des Fées* ont été exécutés par l'éminent pianiste et un orchestre de cent dix musiciens. Les bravos et les bis les plus chaleureux ont accueilli cette formidable exécution, et le grand artiste, rappelé avec enthousiasme, a dû reparaître plusieurs fois. Immédiatement engagé pour plusieurs concerts à Dublin, Emile Prudent est revenu de cette ville, où il s'est fait entendre avec le même succès qu'à Londres, à la Société philharmonique, devant laquelle ont comparu tour-à-tour tous les artistes célèbres de l'Europe. On a bissé ses trois morceaux, *les Bois*, *la Somnambule*, et *la Danse des Fées*, et l'artiste les a rejoués avec le même effet. Emile Prudent en est à son quinzième concert public. Bientôt il quittera Londres pour se rendre à Vichy, où l'a précédé le chanteur-compositeur Léopold Amat, qui vient de donner une série de concerts dans les principales villes de l'Algérie. Le célèbre pianiste et son compagnon de voyage se rendront ensuite à Aix-les-Bains, à Genève, et termineront la saison d'été aux eaux d'Allemagne.

⁂ Ferdinand Hiller est à Paris pour peu de jours, et doit ensuite retourner à Cologne, où le rappellent ses fonctions de directeur du Conservatoire. Les journaux anglais s'accordent à constater le grand succès, qu'il vient d'obtenir à Londres, comme pianiste et comme compositeur, en exécutant un de ses concertos dans une séance de l'ancienne Société philharmonique. Spohr était présent et le programme commençait par la symphonie de ce maître sur l'origine de la musique. Mme Viardot a magnifiquement rendu la scène de *Freischütz* ; elle a aussi chanté un duo de Spohr avec Mme Castellan, qui a dit aussi un air de Mozart.

⁂ Le célèbre violoniste Ernst est à Paris en ce moment, Il se rend à Bade avec Seligmann et Ehrlich, pour une série de concerts qui vont commencer très-prochainement.

⁂ M. le vicomte Sérurier, envoyé extraordinaire et ministre plénipotentiaire de S. M. l'Empereur à Cassel, a échangé, le 20 de ce mois, avec M. de Baumbach, ministre des affaires étrangères de S. A. R. l'électeur de Hesse, les ratifications de la convention conclue, le 7 mai dernier, entre la France et la Hesse électorale, pour la garantie réciproque de la propriété des œuvres d'esprit et d'art.

⁂ Mlle Clauss annonce son second concert à Londres pour le 14 juillet. Il aura lieu dans Willis's Rooms.

⁂ Felice Romani, le célèbre poëte lyrique, est à Paris en ce moment.

⁂ L'un de ces jours derniers, une brusque invasion de la police dans un café de la rue Saint-Antoine, au milieu d'une réunion clandestine de joueurs, avait mis en fuite tous les assistants. Un bal public se tient aussi dans cet établissement. Informés qu'une saisie avait été opérée, les musiciens attachés à l'orchestre s'empressèrent d'aller voir si, par hasard, leurs instruments n'avaient pas été compris dans cette mesure. En entrant dans la salle, dont les volets n'avaient pas encore été ouverts, ils entendirent des gémissements qui leur causèrent d'abord un mouvement de frayeur ; mais l'un d'eux, plus hardi, ouvrit les volets, et l'on aperçut alors un homme étendu sans mouvement dans la contre-basse éventrée. Il paraît qu'au moment de l'arrivée des magistrats, cet individu, prenant part à la fuite générale, avait enfilé un couloir obscur conduisant au-dessus de l'amphithéâtre des musiciens, dans lequel il était tombé, en crevant la contre-basse. La manière dont son pied s'était engagé dans cet instrument avait déterminé une entorse. Malgré les souffrances qu'il endurait, il n'avait pas osé appeler au secours, et il avait achevé la nuit dans cette cruelle position. Des soins lui furent aussitôt donnés, et, sur sa demande, on le mit dans une voiture de place qui le conduisit à son domicile.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

⁂ *Londres*, 27 juin. — La première représention de *Benvenuto Cellini* a eu lieu samedi 25, au théâtre de Covent-Garden, sous la direction de Berlioz lui-même, et en présence de la reine Victoria, du prince Albert, du roi et de la reine de Hanovre. L'exécution en a été fort remarquable, et un grand nombre de morceaux ont produit tout leur effet. Le public voulait faire recommencer la première ouverture, et il a fallu répéter l'air d'Ascanio, supérieurement chanté par Mme Nantier-Didiée. Un *encore* s'est élevé après le duo du troisième acte, chanté avec un élan extraordinaire par Mme Jullienne et par Tamberlick. Ce dernier a joué et chanté le rôle de Cellini avec un talent et une inspiration au-dessus de tout éloge. Tagliafico aussi a eu beaucoup de succès. L'orchestre et les chœurs, dirigés par l'auteur de la partition, ont montré dans cet ouvrage difficile une verve prodigieuse. La mise en scène, due aux soins de M. Harris, est ingénieuse et brillante. Pour achever le compte-rendu, il faut dire qu'une malveillance, dont les symptômes n'étaient pas douteux, s'est manifestée plusieurs fois dans la soirée, et notamment pendant l'exécution de la belle ouverture du *Carnaval romain*, applaudie si souvent dans tous les concerts donnés à Londres, et que l'on jouait avant le second acte de l'opéra.

⁂ *Edimbourg*.— La capitale de l'Ecosse va être dotée d'un théâtre italien. Une société de capitalistes est à la tête de l'entreprise.

⁂ *Bade*, 17 juillet. — La saison musicale promet d'être très-brillante cette année : d'abord il y a affluence du monde élégant ; on ne voit et ne rencontre que des rois, des princes et des ducs, sans parler des gentilshommes de vieille souche qui abondent ici. Les dames font des toilettes fabuleuses, et dans les cercles les plus élégants de Paris on aurait de la peine à trouver plus de richesse, plus de luxe et de bon goût. L'orchestre qui joue dans le kiosque devant la maison de conversation trois fois par jour, est composé de cinquante musiciens sous la direction de M. Eichler; il est excellent et contient même des solistes de beaucoup de talent : Arban est arrivé et en fait partie. Depuis quelques jours nous possédons Mme Lagrange et M. Cavallini, qui donneront incessamment un grand concert dans la salle des Fleurs. — A dater du 15 juillet, il y aura chaque semaine un concert donné par MM. Ernst, Seligmann et Ehrlich. Le 20 août aura lieu un grand concert comme il y en a rarement à Paris. Berlioz y fera exécuter avec le concours de tout l'orchestre et des chœurs de Carlsruhe, et de la musique du régiment autrichien de Benedet, sa symphonie de *Romeo et Juliette*, et la seconde partie du concert sera consacrée au chant. Mlles Cruvelli sont engagées pour cette solennité. On dit aussi que nous y entendrons Mlle Wertheimber. — Nous possédons un opéra allemand et une troupe française; cette dernière joue les vaudevilles et surtout les comédies avec un ensemble parfait. On est surpris de voir à plus de 100 lieues de Paris et à l'étranger des comédiens français qui jouent une comédie de Scribe aussi bien qu'on pourrait le faire au Gymnase ; ce ne sont pas des acteurs de grande renommée, mais qui ont du talent et qui se donnent de la peine. Il faut espérer qu'ils feront de bonnes affaires. Ajoutez à tout cela que tous les mardis nous avons l'excellente musique d'harmonie autrichienne, composée de 80 musiciens, sous la direction de M. Koennemann ; tous les jeudis la musique badoise de Carlsruhe; et tous les lundis et mercredis, bal à la salle du Conservatoire.

⁂ *Vienne*, — Avant son départ pour Berlin, l'archiduchesse Sophie a donné une soirée dans ses appartements ; on y a entendu Teresa Milanollo, Thalberg et les notabilités de la troupe italienne. Alexandre Dreyschock doit passer l'été à Prague. — *Guillaume Tell*, qui n'avait pas réussi avec la troupe italienne, vient de se relever avec éclat au théâtre de la Cour. La saison allemande s'ouvre sous les plus brillants auspices: parmi les virtuoses étrangères que nous attendons, on cite Mlle Johanna Wagner. Mme Kœster vient de chanter avec le plus grand succès les rôles de Valentine et de Berthe. *Indra*, opéra de M. Flotow, doit être remis à la scène avec une nouvelle distribution des rôles; dans le principal, Mme Kœster remplacera Mlle Ney.

⁂ *Berlin*. — Le théâtre royal de l'Opéra fera sa réouverture avec *la Muette*; Formes est chargé du rôle de Masaniello. — La troupe de Kœnigsberg a mis en répétition *Gustave ou le Bal masqué*.

⁂ *Gœttingue*.— Au nombre des étudiants de notre université se trouve Joachim, de Hanovre; le célèbre violoniste consacre ses heures de loisir à des études sérieuses.

⁂ *Cologne*, 25 juin. — La réunion pour chant d'homme est de retour de son excursion à Londres. Les chefs de l'Association pour l'achèvement du dôme, les chefs de la maîtrise et de plusieurs autres Sociétés attendaient nos chanteurs à la gare du chemin de fer, d'où ils ont été ramenés en grand cortége dans la ville.

⁂ *Francfort*. — Ander, le ténor de Vienne, a chanté ici *le Prophète* avec un art consommé.

⁂ *San Francisco*. — La célèbre cantatrice, Mlle Hayes, a terminé ses concerts et se repose sur ses lauriers, qui sont tout en or. Le pianiste Hauser nous a quittés pour pénétrer dans l'intérieur de l'Amérique.

ERRATUM.

Dans la liste des membres de la chapelle impériale qui conservent leur titre et leur position, au lieu de M. Leborne, lisez Théodore Labarre, archiviste biliothécaire.

Le Gérant : BRANDUS.

POUR PARAITRE INCESSAMMENT

Chez BRANDUS et Cᵉ, éditeurs, 103, rue Richelieu,

LE 91ᵉ PSAUME

Composé pour 8 voix à 2 chœurs et avec soli

(Sans accompagnement)

PAR

G. MEYERBEER

TEXTE LATIN ET TRADUCTION FRANÇAISE PAR

MAURICE BOURGES.

MUSIQUE DE CORNET A PISTONS OU SAXHORN

PUBLIÉE PAR BRANDUS ET Ce, ÉDITEURS, 103, RUE RICHELIEU.

Méthodes.

Arban et **Fessy** Méthode complète de saxhorn alto et ténor, ou de cornet à pistons, suivie d'un grand nombre d'exercices . . . . . 18 »
Fessy et **Sourdillon**. Méthode de petit saxhorn en *mi* bémol, suivie de 12 leçons progressives . . . . . 9 »
Guichard. Grande méthode complète et raisonnée pour le cornet à deux et à trois pistons. . . . . 15 »
— Petit méthode extraite de la grande . . 6 »
Kastner (G.). Méthode élémentaire de cornet à deux et trois pistons, suivie d'airs et d'exercices gradués. . . . . 9 »
Sax (A.). Méthode complète de saxhorn . . . 25 »

Airs variés et Fantaisies

ET DUOS POUR CORNET ET PIANO.

Bernard. Fantaisie sur *Guillaume Tell* avec acc. de piano. 7 50
Bouché. Op. 3. Fantaisie sur les *Puritains* avec acc. de piano . . . . . 6 »
Cornette. Cent mélodies faciles, extraites des opéras d'Auber, pour cornet seul, 4 suites, chaque. 7 50
— Cinquante romances, chansonnettes, tyroliennes, de Labarre, Rossini, E Troupenas et Mme Malibran, pour cornet seul, 2 suites, chaque . . . . 6 »
— Les délassements de l'étude, choix de cent motifs de Meyerbeer, Rossini, Halévy, Adam, etc., divisés en 4 suites, chaque . . . . . 5 »
Collavier d'Albici. Op. 29. Fantaisie sur *les Mousquetaires de la Reine* avec acc. de piano . . . . . 6 »
Forestier et **Fessy**. Fantaisie pour piano et cornet sur *Robert Bruce*. 7 50
— Fantaisie pour cornet avec acc. de piano sur *l'Enfant prodigue*. 7 50
— Avec acc. d'orchestre. . . . . 15 »
Fessy. Asile héréditaire, grand air de *Guillaume Tell* avec acc. de piano. . . . 3 75
Fessy et **Boulcourt**. Fantaisie pour piano et cornet sur *Haydée* 7 50
Guichard. Op. 5. Fantaisie sur le chant national de *Charles VI* 7 50
— Op. 7. Fantaisie sur une mélodie arabe. 9 »
— Op. 17. Duo pour piano et cornet sur *le Val d'Andorre* 7 50
— Op. 18. Duo brillant pour piano et cornet sur *le Prophète* . . . . . 9 »
Gallay. Op. 52. Fantaisie sur *la Favorite* avec acc. de piano 7 50
Mengal. Op. 23. Fantaisie sur *Guido et Ginevra*. 7 50
Meifred. Miscellanées sur des motifs d'Auber, Rossini, Labarre et Mme Malibran, pour cornet seul, 2 suites, chaq. 5 »
Saverio. Variations sur la romance du *Pré aux Clercs* . . . . . 6 »
Schiltz. Six fantaisies sur des motifs d'Auber, Hérold et Rossini, 1re série, pour cornet seul, 2 suites, chaque. . . . . 6 »
— Six fantaisies brillantes et faciles sur les opéras d'Auber et de Bellini pour cornet seul, 2e série, 2 suites, chaque. . 5 »
— Amusons-nous, cent mélodies et airs favoris tirés des opéras célèbres, pour un cornet, en 4 suites, chaque . . . . . 5 »
— Trois caprices sur *les Huguenots* avec acc. de piano, 3 suites, chaque . . . 7 50
— Op. 48. Fantaisie brillante sur *Guido et Ginevra* avec acc. de piano. . . . « 7 50
— 24e Fantaisie sur *la Favorite* avec acc. de piano 7 50
— 25e fantaisie sur *le Guitarrero* avec acc. de piano 7 50
— 26e fantaisie sur *Robert le Diable* avec acc. de piano 7 50
— 27e fantaisie sur *la Reine de Chypre* avec acc. de piano 7 50
Schiltz et **Fessy**. 1re fantaisie sur *l'Ambassadrice* . . . . pour cornet et piano 6 »
— 2e fantaisie sur *Guillaume Tell* . . id. 7 50
— 4e fantaisie sur *le Pré aux Clercs*. id. 7 50
— 5e fantaisie sur *le Domino noir* . . id. 7 50
— 7e fantaisie sur *le Lac des Fées*. . id. 7 50
— 8e fantaisie sur *Zanetta* . . . . . id. 7 50
— 9e fantaisie sur *les Diamants de la Couronne*. . . . . id. 7 50
— 10e fantaisie sur *le Duc d'Olonne* . id. 7 50
— Fantaisie sur *la Part du Diable*. . id. 7 50
— Fantaisie sur *la Sirène* . . . . . id. 7 50
— Fantaisie sur *la Barcarolle*. . . . id. 7 50

Suite des Airs variés et Fantaisies.

Schiltz et **Bénédict**. Le Fruit de l'Etude, six duos pour cornet et piano, faciles et brillants, 2 suites, chaque . . . . 9 »
— Le Progrès, six duos pour cornet et piano, non difficiles, sur des motifs français, italiens et allemands, 2 suites, chaque . . . . . 10 »

Airs d'Opéras

POUR CORNET SEUL.

Ambassadrice (l') . . . . . 5 »
Chaperons blancs (les) . . . . . 5 »
Charles VI 7 50
Cheval de bronze (le). . . . . 5 »
Comte Ory (le). . . . . 5 »
Dame de Pique (la). 7 50
Diamants de la Couronne (les). . . . . 5 »
Dieu et la Bayadère (le) . . . . . 5 »
Domino noir (le) . . . . . 5 »
Duc d'Olonne (le) . . . . . 5 »
Enfant prodigue (l') 7 50
Favorite (la). . . . . 6 »
Fiancée (la) . . . . . 5 »
Fra-Diavolo . . . . . 5 »
Giralda 7 50
Guillaume Tell. . . . . 5 »
Guitarrero . . . . . 6 »
Haydée . . . . . 5 »
Lac des Fées (le). . . . . 6 »
Lestocq. . . . . 5 »
Moïse. . . . . 5 »
Mousquetaires de la Reine (les) 7 50
Muette de Portici (la). . . . . 5 »
Part du Diable (la). . . . . 5 »
Philtre (le) . . . . . 5 »
Pré aux Clercs (le). . . . . 5 »
Prophète (le) . . . . . net. 2 50
Reine de Chypre (la) 7 50
Serment (le). . . . . 5 »
Sirène (la) . . . . . 5 »
Val d'Andorre (le) 7 50
Zanetta. . . . . 5 »
Zerline 7 50
Postillon de Longjumeau, Aspirant de marine, Révolte au Sérail, Diadesté, en 3 suites, ch. 6 »

Duos

POUR DEUX CORNETS A PISTONS.

Cornette. Op. 23. Souvenirs des opéras d'Hérold, Bellini, Auber, Rossini, etc., 60 petits duos en 4 suites, chaque . . 7 50
— Les Délassements de l'étude, choix de cent motifs de Meyerbeer, Rossini, Halévy, Adam, etc., en 4 suites, chaq. 7 50
Masset. Récréations musicales, 6 airs variés faciles sur des airs et des romances connus . . . . . 6 »
Schiltz. Airs de ballet de *la Fille du Danube*, 2 suites, chaque . . . . . 5 »
— Collection de duos progressifs en 6 livres:
Liv. 1er. Op. 110. Six petits duos pour les commençants. 7 50
2e. Op. 111. Six duos, 3e force . . 7 50
3e. Op. 112. Trois duos, 2e force . 7 50
4e. Op. 113. Trois duos, 2e force . 7 50
5e. Op. 114. Trois gr. duos, 1re f. 7 50
6e. Op. 115. Trois gr. duos, 1re f. 7 50
— Les Plaisirs du cornettiste, cent motifs favoris tirés des opéras célèbres, pour cornet seul, 4 suites, chaque. . . . 7 50

Airs d'Opéras

POUR DEUX CORNETS A PISTONS.

Ambassadrice (l') . . . . . 2 suites, chaque. 7 50
Barcarolle (la). . . . . 9 »
Charles VI. . . . . 2 suites, chaque. 9 »
Cheval de bronze (le). . . 2 suites, chaque. 7 50
Comte Ory (le). . . . . 2 suites, chaque. 9 »
Dame de Pique (la). . . . 2 suites, chaque. 9 »
Diamants de la Couronne (les). 7 50
Domino noir (le), par Caussinus . . . . 9 »
Duc d'Olonne (le), par Caussinus. 7 50
Eclair (l') . . . . . 2 suites, chaque. 7 50
Enfant prodigue (l'). . . . 2 suites, chaque. 9 »
Favorite (la) . . . . . 2 suites, chaque. 7 50
Fiancée (la), par Bouché 7 50
Fille du Danube (la), par Schiltz, 2 suit., chaq. 6 »
Fra Diavolo, par Cornette, 2 suites, chaque. 7 50
Giralda, par Caussinus . . 2 suites, chaque. 9 »
Giuramento (il), par Caussinus 7 50
Guido et Ginevra. . . . . 2 suites, chaque. 7 50
Guillaume Tell, par Caussinus, 2 suit., chaque. 9 »
Haydée . . . . . 2 suites, chaque. 9 »
Huguenots (les) . . . . . 2 suites, chaque. 7 50
Juive (la) . . . . . 2 suites, chaque. 7 50
Lac des Fées (le), par Schiltz, 2 suites, chaque. 7 50

Suites des Airs d'Opéras.

POUR DEUX CORNETS.

Moïse, par Caussinus . . . 2 suites, chaque. 7 50
Mousquetaires de la reine (les), 2 suit., chaq. 7 50
Muette de Portici (la), par Caussinus, 3 s., ch. 7 50
Part du Diable (la), par Caussinus. . . . . 9 »
Pré aux Clercs (le) . . . . 2 suites, chaque. 7 50
Prophète (le), par Guichard, 2 suites, chaque. 9 »
Puritains (les), par Caussinus 7 50
Reine de Chypre (la) . . . 2 suites, chaque. 7 50
Robert Bruce, par Caussinus, 2 suit., chaque. 9 »
Robert-le-Diable . . . . . 2 suites, chaque. 7 50
Shérif (le) . . . . . 2 suites, chaque. 7 50
Sirène (la), par Caussinus, 2 suites, chaque. 7 50
Treize (les) . . . . . 2 suites, chaque. 7 50
Val d'Andorre (le), par Guichard, 2 suit., ch. 9 »
Zanetta, par Caussinus . . 2 suites, chaque. 6 »

Quadrilles, Valses, Polka, Redowas et Mazurkas

POUR UN CORNET A PISTONS

Première Collection.

1. Riez, jeunes filles, quad., et les Parisiennes, valse.
2. Mont Canigou (le), quad., et les Parisiennes, valse.
3. Pensées de Rossini, quad., et Iris, valse.
4. Moscou, quad., et Philomèle, valse.
5. Indien (l'), quad., et les Hommages, valse.
6. Pic du Midi (le), quad., et les Dentelles de Bruxelles.
7. Pré aux Clercs (le), 1er quad.
8. Id. 2e quad., et la Valse du Couronnement.
9. Lac des Fées (le), 1er quad., et les Fusées volantes, valse.
10. Cheval de bronze (le), quad., et Vive la danse! valse.
11. Ma Chevrière, quad., et A la plus belle, valse.
12. Toto carabo, quad., et Souvenirs d'Almaks, valse.
13. Napoléon, quad., et les Compatriotes, valse.
14. Villageois (le), quad., et Presbourg, valse.
15. Puritains (les), quad., et le Domino noir, valse.
16. Falstaff, quad., et Elisa, valse.
17. Krakowiak, quad., et Souvenirs d'Almaks, valse.
18. Titi, quad., et Souvenirs d'Almaks, valse.
19. Ambassadrice (l'), 1er quad., et Aurora, valse.
20. Polichinelle, quad., et Julia, valse.
21. Domino noir (le), 1er quad., et Woronzoff, valse.
22. Pêchéen (le), quad., et Paulinen, valse.
23. Echarpe rose (l'), quad., et le Point du jour, valse.
24. Chasseurs au bal (les), quad., et les Rêves d'amour.
25. Chaperons blancs (les), 1er quad., et les Diamants, valse.
26. Fille du Danube (la), quad., et Zanetta, valse.
27. Diamants de la Couronne (les), 1er quad.
28. Id. 2e quad., et le Bon goût, valse.
29. Zanetta, 1er quad., et les Roses, valse.
30. Carnaval de Paris (le), quad., et deux valses allemandes.

Prix de chaque n°, 1 fr.; la collection brochée, net 10 fr.

Deuxième Collection.

1. Joconde, quad., et Zanetta, valse.
2. Maroc, quad., et le Duc d'Olonne, valse.
3. Otello, quad., et les Diamants de la Couronne, valse.
4. Etudiants de Paris (les), quad., et la Part du Diable.
5. Duc d'Olonne (le), 1er quad., et les Orangers, valse.
6. Id. 2e quad., et Valses suisses.
7. Polka, quad., et les Diamants, valse.
8. Jeannot et Colin, quad., et la Sirène, valse.
9. Fra Diavolo, 1er quad., et Zanetta, valse.
10. Id. 2e quad, et une valse de Courtois.
11. Id. 3e quad., le Lac des Fées, valse.
12. Italie (l'), quad., et les Naïades, valse.
13. Rendez-vous de chasse (les), quad., et les Résédas.
14. Lions (les), quad., et la Part du Diable, valse.
15. Niva, quad., et la Gaîté, valse.
16. Muette de Portici (la), 1er quad., et la Fête de Tivoli.
17. Id. 2e quad., et Vive la valse!
18. Ruban bleu (le), quad., et la Gaîté, valse.
19. Guillaume Tell, 1er quad., et Valses suisses.
20. Id. 2e quad., et la Gaîté, valse.
21. Comte Ory (le), quad., et Valse de la reine d'Angleterre.
22. Gustave ou le Bal masqué, quad., et Jaléo de Jerès.
23. Richard Cœur-de-Lion, quad., et le Rendez-vous.
24. Samaritaine (la), quad., et les Orangers, valse.
25. Soirées du Ranelagh (les), quad., et le Duc d'Olonne.
26. Souvenirs de Lyon, quad., et la Gaîté, valse.
27. Marino Faliero, quad., et la Châtelaine, valse.
28. Fêtes du château d'Eu, quad., et les Orangers, valse.
29. Sirène (la), 1er quad., et l'Aigle, valse.
30. Id. 2e quad., et Vive la valse! valse.
31. Part du Diable (la), 1er quad., et Adélaïde, valse.
32. Id. 2e quad., et Adélaïde, valse.

Prix de chaque n°, 1 fr.; la collection brochée, net 10 fr.

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Ce, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

20e Année. No 28. 10 Juillet 1853.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, ET POUR TOUTE LA SUISSE. Chez M. Ed. de la Flèchière, 193, rue du Terraillet.
Bruxelles. Detrie Tomson, 15, rue des Dominicains.
Londres. S'adresser à M. Davison Wessel et Cie, 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Maison Brandus, perspective Nevski.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Théâtre impérial de l'Opéra-Comique, réouverture; reprise d'*Haydée*. — Salon de 1853, par **Henri Blanchard**. — Revue critique, physiologie de la voix chantée, de M. Lesfauris; Guide pour apprendre soi-même ou pour enseigner les éléments de la musique, de Pauline Ohswaldt; de l'importance des différentes manières de respirer, de Lutterbach, par **Paul Smith**. — Correspondance, Liége. — Ephémérides. — Nouvelles et annonces.

THÉATRE IMPÉRIAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Réouverture.—Reprise d'*Haydée*

(Mardi, 5 juillet.)

C'est toujours pendant les grandes chaleurs de l'été que les salles de spectacle éprouvent le besoin de se plonger dans les rafraîchissantes eaux de Jouvence. Cette année, le grand Opéra et l'Opéra-Comique ont voulu rajeunir en même temps, et Paris s'est trouvé pendant quelques jours absolument privé de tout théâtre lyrique. Mais l'interrègne musical a été court : l'Opéra-Comique s'est hâté de l'abréger, d'abord par quelques représentations données à la salle Ventadour, qui fut jadis construite à son intention, mais qu'il a délaissée, enfin, par un prompt retour à la salle Favart, où il a décidément fixé son domicile, après avoir erré de la salle Feydeau à la salle Ventadour, et de celle-ci à la salle de la Bourse.

Il y a déjà treize ans bien comptés que l'Opéra-Comique a fait sa rentrée dans cette salle Favart, construite aussi pour lui vers la fin du dernier siècle; et depuis treize ans, la décoration générale, les peintures, les tapisseries n'avaient subi que de légers amendements. Le moment d'une transformation complète approchait; aujourd'hui c'est une affaire finie; la métamorphose ne laisse plus rien à désirer. Tout a été repeint, tous les meubles ont passé par la main du tapissier, toutes les tentures ont été changées. On se rappelle le parti pris de l'ancienne décoration, où la couleur bleue dominait, en se mariant au blanc et en s'émaillant d'or; c'était à la fois noble, tendre et doux. Aujourd'hui la salle a pris un aspect plus gai, plus hardi, un coloris plus vif. Le devant des loges est d'un blanc mat sur un fond vert tendre, mêlé d'ornements dorés; le fond en est d'un vert plus foncé : les tentures et les meubles sont rouges. Les fresques du plafond sont restées les mêmes, mais le rideau a été refait : il représente des figures allégoriques, avec des attributs indiquant leur mission théâtrale, et de plus il est bordé d'un immense cadre doré qui donne à la scène l'apparence d'un tableau de dimension colossale. Une grande magnificence se déploie dans les loges d'avant-scène. La loge de l'Empereur est surmontée de l'écusson impérial, avec le sceptre, la main de justice et le chiffre de LL. MM. Seulement les lambrequins et autres tentures extérieures de ces loges manquent encore un peu de correction, et l'œil y demanderait quelque chose de plus net qui fît disparaître leur ressemblance avec des dépouilles pendantes et livrées aux caprices des vents.

En somme, la restauration de la salle est heureuse et brillante; elle fait honneur à M. Emile Perrin, le directeur; à M. Charpentier, l'architecte, et à M. Winter, le tapissier, qui avait présidé déjà aux arrangements de 1840.

Le foyer n'a été que nettoyé : il s'est enrichi de deux bustes en marbre, l'un consacré à Grétry, l'autre à Boïeldieu. Nous voudrions pouvoir féliciter sans réserve les auteurs de ces bustes, MM. Caudron et Meusnier; mais la vérité nous oblige à dire que la physionomie des deux célèbres et charmants compositeurs est tout à fait manquée. On croirait que les sculpteurs ont pris pour modèle d'expression la malheureuse statue de Rossini, qui ne décore pas, mais qui dépare le vestibule de l'Opéra, et certainement ils n'auraient pu choisir plus mal. Les images des hommes d'élite n'ont de valeur que lorsqu'elles reproduisent quelque chose de leur génie, de leur esprit. Or, il est impossible de retrouver dans les bustes de Grétry et de Boïeldieu le plus vague souvenir du *Tableau parlant* et de *Richard Cœur de Lion*, du *Calife de Bagdad* et de *la Dame blanche* : ce n'est qu'un marbre froid et lourd, que l'étincelle de la vie n'a jamais animé.

La réouverture de la salle restaurée s'est faite avec une solennité extraordinaire. LL. MM. l'empereur et l'impératrice avaient bien voulu l'honorer de leur présence. Le duc et la duchesse d'Albe, sœur de l'impératrice, étaient aussi dans la loge impériale. Les ministres présents à Paris et le président du conseil d'Etat occupaient les principales loges de face. Le luxe des toilettes resplendissait de toutes parts.

Le spectacle se composait de la reprise d'*Haydée*, cet ouvrage de MM. Scribe et Auber, qui fut le dernier grand succès obtenu à l'Opéra-Comique, sous une monarchie qui allait tomber et sous une direction qui allait suivre de près la monarchie. Ce fut aussi dans cet ouvrage que Roger fit ses adieux au genre de l'Opéra-Comique. Le rôle de Lorédan fut sa dernière création sur un théâtre où sa renommée s'était faite et où il régnait sans partage. Ce rôle brillant, mais difficile, est échu maintenant à Puget, dont les débuts ont eu lieu si heureusement dans les *Mousquetaires de la Reine*. Puget a continué, comme il avait commencé, dans *Haydée*. C'est un acteur intelligent, chaleureux; c'est aussi un chanteur dont la voix a besoin d'être étudiée, pour qu'on ne l'oblige à donner que ce qu'elle a de bon et d'agréable. Si en ce moment cette voix a des fortunes diverses, c'est qu'elle est condamnée à des rôles qui n'ont pas été faits pour elle. Ainsi, au lever de la toile, tout ce que chante Puget ne lui convient nullement; sa voix est dans les conditions les plus mauvaises. Un peu plus tard, elle se trouve mieux placée et n'a plus rien que de charmant. Toute la scène du som-

nambulisme est fort bien rendue par l'acteur. Sa physionomie, sa pantomime, sont excellentes, et le chanteur y est aussi applaudi justement. Nous voilà donc bien assurés que Puget possède l'accent dramatique et tragique. A présent, nous voudrions le voir dans des rôles un peu moins tendus, pour savoir s'il est en état de recueillir la succession de Roger tout entière. Roger n'était pas toujours dolent, toujours terrible : il savait rire aussi et faire rire, dans la *Part du Diable*, dans la *Sirène*, dans le *Domino noir*, et c'est pourquoi l'Opéra-Comique a fait une si grande perte en le perdant.

C'est Mlle Lavoye qui avait créé le rôle d'Haydée, et Mlle Grimm celui de Rafaela ; c'est Audran qui jouait le rôle du jeune Andrea Donato, et Hermann-Léon celui de Malipieri. Tous ces artistes ont quitté leur poste, et sont aujourd'hui remplacés par Mlles Lefebvre et Bélia, MM. Jourdan et Faure. Ricquier seul, l'excellent Ricquier, est demeuré fidèle à son rôle de Domenico, qu'il joue avec autant de verve que d'esprit. Mlle Lefebvre est charmante dans le rôle d'Haydée; elle le joue et chante avec tout son talent. Elle dit à ravir les délicieux couplets de *la Brise*, avec accompagnement de voix à *bocca chiusa :* toujours le second couplet est redemandé et répété. Mlle Bélia, jeune artiste qui promet, a déjà de la voix et ne s'en sert pas mal. Jourdan est très-bien placé dans le rôle d'Andrea ; Faure a la tâche la moins commode dans celui de Malipieri, rôle ingrat et pénible : il s'en tire bien comme chanteur ; comme acteur, il ne se vieillit pas assez, et ne se donne pas l'air assez farouche. C'est un traître qui fait plus de mal qu'il n'inspire de peur, et les traîtres ordinairement doivent produire l'effet contraire.

La partition d'*Haydée* n'a rien perdu depuis le premier jour : elle nous est revenue avec tout son éclat, tout son esprit, toute sa grâce. M. Auber était vraiment inspiré lorsqu'il écrivait cette œuvre, qui diffère si profondément de ses brillantes devancières : *la Sirène*, *la Part du Diable* et tant d'autres dont la liste ne finirait pas. M. Auber voulait tenter un nouveau genre, et il y a parfaitement réussi. Le troisième acte surtout décèle une habileté prodigieuse : les nuances y sont tellement variées, les chants joyeux s'y mêlent si bien aux accents du désespoir et de la douleur, que la main du grand maître apparaît à chaque instant. La reprise d'*Haydée* ne peut manquer d'être aussi celle de sa vogue et de sa popularité.

R.

SALON DE 1853.

Sujets de tableaux, de sculptures, de pastels, de dessins et de gravures inspirés par la musique :

ART ET LIBERTÉ, par M. Louis Gallait. — LE DÉCOURAGEMENT, par M. Alfred Stévens. — Mme PLEYEL, par M. Jules Reuille.

Comme les arts sont frères, la musique est sœur de la peinture, de la poésie et de la danse, la musique qui s'allie à tout, fait partie de tout, est dans tout! En ce moment elle s'associe aux triomphes de la paix par les ouvrages qu'elle a inspirés à nos artistes peintres ; et la Belgique a porté un riche tribut à notre exposition de 1853. M. Louis Gallait, de Bruxelles, qui est presque roi du Salon depuis deux ans, a encore exposé un *Comte d'Egmont à ses derniers moments*, puis un *Torquato Tasse privé de sa raison et de sa liberté*, tristes et sévères sujets que l'artiste paraît affectionner, surtout le premier. Il serait original, et l'on aimerait assez qu'il nous montrât maintenant le jeune comte d'Egmont en joyeux compagnon, dans une des brillantes phases de sa vie, nous l'ayant représenté après sa mort et au moment de mourir. Cette vie à rebours, tracée ainsi par le pinceau ferme et chaud de M. Gallait, formerait un poëme historique des plus intéressants. Mais c'est d'un dessin, d'une lithographie du même peintre, que, dans notre spécialité, nous nous occuperons ici. Cette belle estampe, ce tableau bien pensé, d'une belle couleur, a pour titre : Art et Liberté, titre heureux et pensée vraie, car c'est dans l'exercice consciencieux de l'art que réside la véritable liberté. Le pinceau de M. Gallait, a empreint son idée sur une figure noble et belle où règne une douce mélancolie, celle d'un musicien au costume négligé, la tête couverte d'un ample feutre des temps passés, et qui vient de jouer d'un violon qu'il tient à la main. Ses traits respirent la quiétude du bonheur, d'un bonheur grave et fier dans son expression. Cet homme est heureux de l'exercice de son art : ce n'est pas l'inspiration fébrile de l'amour, c'est celle plus calme et plus complète de l'harmonie et de la douce méditation qui la suit, que le peintre a noblement exprimée.

La traduction en lithographie, par M. Mouilleron, de cette pensée noble et philosophique, est digne du tableau de M. Gallait, de ce tableau qui fait partie de la collection de Vanderdonckt, et dont M. Géruzet a fait faire une si belle lithographie.

Sous le n° 1081, M. Alfred Stévens, de Bruxelles, a traité, dans un petit tableau de genre, un sujet tout contraire à celui de M. Gallait.

Le Découragement nous représente un musicien aussi, un violoncelliste qui vient probablement d'étudier son instrument sur lequel il a rencontré des difficultés qu'il n'a pu vaincre sans doute. Penché sur le dos de sa chaise, sa basse abandonnée entre ses jambes, sa tête inclinée sur sa poitrine, toute son attitude peint l'abattement. La compagne de l'artiste est derrière lui et semble partager son découragement. M. Stévens ne recherche ni l'exiguïté des tableaux de M. Meissonnier ni son fini d'exécution ; mais, dans de petites proportions aussi, son faire est hardi, empâté, bien senti, d'un dessin correct, chaud et vrai ; cela est fait en bon souvenir des grands maîtres de l'école flamande; cela donne aussi la pensée que nos grands artistes Servais, Thalberg, Vieuxtemps, ont également eu leur *découragement* avant de nous bercer de mélodie aisée, de leurs traits brillants qui semblent faciles à l'auditeur quand ils les exécutent avec l'aisance qui cependant leur a coûté, à eux aussi, tant de peine et de travail. Batta, Franchomme, Séligmann, Jacquart, Offenbach, Lebouc, Lee, Pilet, Van Gelder, et tout ce qu'il y a encore de violoncellistes dans Paris devraient donner un concert collectif dont le produit pourrait servir à l'acquisition du tableau de M. Stévens, de ce charmant petit tableau, qui deviendrait la propriété d'un de ces violoncellistes désigné par le sort. C'est une idée que je crois pouvoir soumettre au public, par la monomanie des loteries qui court.

M. Jules Reuille s'est donné la mission difficile de tracer, de faire vivre sur la toile ce qu'il y a d'audace et de bonté, d'inspiration et d'ironie, de gracieux et de mobile, enfin, dans la figure de Mme Pleyel. A-t-il réussi ? Il a mis un peu de tout cela, se trouvant sans doute sous le charme de la conversation spirituelle, du *brio* d'exécution musicale de la charmante pianiste. Or, la pensée une et profonde se retrace en peinture, mais non les mille et une pensées d'une jolie femme capricieuse. Le peintre a parfaitement exprimé, mais un peu trop stéréotypé le sourire officiel qu'adresse la grande artiste aux populations musicales qui accourent pour l'entendre : aussi, ce portrait manque-t-il de physionomie artistique, de verve, d'indépendance dans le regard. Les parties éclairées de la figure sont d'un blanc mat et les demi-teintes trop noires. Il y a dans le costume, les accessoires et le ton général de ce portrait, une affectation à la mode, une imitation de Murillo, de la peinture espagnole. Vouloir peindre, exprimer toutes les sensations qu'éprouve une grande artiste est chose inexécutable ; lui donner une physionomie impassible ou souriante quand on sait que mille idées, mille impressions lui traversent l'esprit et le cœur...., quand elle en a, est absurde. Il vaut bien mieux s'y prendre comme Mme O'Connel l'a fait dans son portrait de Mlle Rachel ; elle a donné à la grande tragédienne un regard rêveur, sombre et fatal, un oubli de tout auditeur, spectateur, admirateur : c'est l'artiste isolée, absorbée devant le buste de notre grand Corneille, et méditant sur son art.

Sous ce titre : La Musique, M. Laemlein a exposé un vaste tableau allégorique, métaphysique, qui a trop du vague de l'art dont il a voulu représenter les puissants effets. C'est qu'en effet il n'est rien de plus exact,

de plus écrit et en même temps de plus idéal, de plus aérien que l'art musical. Déjà M. Laemlein nous a représenté poétiquement la *Charité* dans un tableau qu'il a lithographié lui-même. Cette fois il a voulu emprunter encore à la poésie, à celle de Métastase les effets surnaturels de la musique et son pouvoir exercé par Amphion et Orphée, et tous les grands artistes qui ont suivi ces deux coryphées de la science des sons.

..... Se la cetra non era
D'Anfione, e d'Orfeo, gli uomini ingrati
Vita trarrian pericolosa, e dura
Senza Dei, senza leggi, e senza mura.

Ne connaissant pas spécialement cette science des sons, M. Laemlein s'est dit sans doute que la musique est le plus immatériel de tous les arts; et il a placé le lieu de la scène de son tableau, *la Musique*, entre le ciel et la terre. La musique, pour lui, n'est pas un corps, mais une âme pure. Pythagore, Archytas et Platon, et tous les anciens philosophes disent que le mouvement de l'univers ne s'accomplit pas sans quelque sorte de musique, et que Dieu a créé les astres selon les lois de l'harmonie. Il est évident que c'est à la musique qu'on doit la conservation des plus anciennes chroniques. Avant l'invention de l'écriture on perpétuait les souvenirs par des chants : c'est ainsi que se transmettaient les principes de morale, les préceptes religieux et les faits héroïques de l'histoire qui se gravaient dans la mémoire par l'attrait du plaisir.

La riante mythologie, qu'il est de mode de tourner en ridicule, mais qui aura sa restauration comme tant d'autres choses, la mythologie exaltait la musique. Au reste, on peut faire de l'érudition à propos de cet art qui a toujours été en honneur chez toutes les nations du globe.

Le peintre a donc placé son tableau dans un lieu idéal et qui n'a pas de chronologie, ce qui jette nécessairement du vague dans la composition. Cependant ces harmonieux interprètes de tous les temps, même du nôtre, résument bien le pouvoir de la musique. Ici c'est Rossini qui pose et se repose sur le premier plan, et semble méditer sur son art. Meyerbeer, sur le premier plan aussi, à droite, est debout, c'est-à-dire militant. A l'opposite, au premier plan de gauche, Malibran chante. Plus loin, Haydn, Mozart et Beethoven, ce trio d'hommes de génie qui ont divinisé l'art instrumental, semblent écouter et méditer aussi sur leurs œuvres réciproques. Là, une veuve, tenant son enfant, est consolée par la musique, et vis-à-vis, une jeune fille tombe en faiblesse, impressionnée qu'elle est par les accents de la mélodie et les accords très-puissants de sa sœur, l'harmonie. L'orchestre, aux voix multiples, se voit au fond, et puis les épisodes si dramatiques de la vie d'Orphée. La danse, qui ne vit que par la musique, est aussi représentée dans cette vaste composition, où Grétry, Weber, Auber, Halévy, Paganini, Haendel, Félicien David, Ambroise Thomas, Liszt, De Bériot, occupent chacun une place. Ainsi vingt-quatre figures de tous les caractères, de toutes les époques, parmi lesquelles on distingue même celle d'un sauvage sensible aux charmes de la musique, forment le personnel de ce tableau, personnel d'artistes du passé et du présent qui sont autant de portraits qui, au mérite de la ressemblance, joignent celui d'excellentes têtes d'expression. Si celles qui sont sur les premiers plans et dans la dernière teinte laissent désirer un peu plus de modelé défini, la dernière production de M. Laemlein n'en est pas moins une œuvre remarquable par l'harmonie générale de ce tableau, qui est lui-même un bel éloge de l'harmonie, et que le ministre de la maison de l'Empereur devrait acquérir pour le faire figurer dans une des salles du Conservatoire, comme y figure, depuis longues années, le tableau représentant Orphée descendant aux enfers pour y chercher Eurydice, par le peintre Serangéli.

HENRI BLANCHARD.

REVUE CRITIQUE.

Physiologie de la voix chantée, par J. LESFAURIS. — Guide pour apprendre soi-même ou pour enseigner les éléments de la musique, par PAULINE OHSWALTL. — De l'importance des différentes manières de respirer, par LUTTERMACH.

Autant il y avait jadis de sectes philosophiques, autant nous avons maintenant d'écoles de chant, et, comme autrefois, les sectes rivales, partant des points les plus opposés, n'admettant, celle-ci que l'esprit, celle-là que la matière, telle autre niant le mouvement, arrivaient aux conclusions les plus bizarrement contraires; de même, les écoles de chant ne s'accordent ni sur les principes, ni sur les procédés ; chacune a sa théorie, sa méthode; chaque professeur se moque de son confrère et s'imagine posséder seul le véritable secret.

Comment distinguer entre tant de docteurs? Comment choisir entre tant de systèmes? Un pauvre élève serait bien malheureux, si son avenir vocal dépendait entièrement du hasard qui le livrerait aux leçons de tel ou tel maître, ou si, pour se décider en connaissance de cause, il lui fallait lire et juger tous les traités dont la pyramide s'accroît journellement. Par bonheur, comme jadis il n'était pas impossible d'avoir étudié les divers philosophes académiciens, péripatéticiens, stoïciens, épicuriens, pyrrhoniens, cyniques même, et de conserver le sens commun; de même, il n'est pas sans exemple qu'on ait passé par plusieurs enseignements, mauvais ou médiocres, et que, néanmoins, on soit parvenu à chanter supérieurement.

Cependant il vaudrait mieux ne pas courir de chance, pas plus sur le choix du maître que sur le caractère de la voix dont la nature vous a doué, sur son émission, son étendue, en un mot sur toutes les conditions principales qui concourent à former un chanteur accompli. Voici M. J. Lesfauris, l'auteur d'une brochure sur l'*Origine de la gamme*, dont notre savant collaborateur, M. Fétis père, a rendu compte tout récemment, qui se présente avec une *Physiologie de la voix chantée*, suivie de considérations philosophiques sur l'influence physique et morale de la voix et sur l'influence de la musique sur la civilisation. M. J. Lesfauris a une prétention, et je ne doute pas un instant qu'elle ne soit parfaitement justifiée : celle d'avoir consacré dix ans de sa vie et cinquante mille francs de sa fortune à l'étude approfondie de la voix humaine et de ses mystérieuses fonctions. Grâce à cette patience, à cette constance d'observation, dont jusqu'alors il n'y avait pas d'exemple, il en est venu à interroger l'organe de la voix, comme on interroge celui du cœur par le moyen de l'auscultation. En écoutant un chanteur, une cantatrice, il est en état de lui dire immédiatement : « Vous chan- » tez ou vous ne chantez pas avec votre voix; vous êtes dans le vrai » ou dans le faux, en ce qui touche l'usage que vous faites de votre » appareil vocal. » Si le chanteur se trompe, il est en état de le remettre dans la bonne *voie* ou *voix, ad libitum*. Il peut, en le ramenant à sa vocation naturelle, lui enseigner l'art de produire les grands et beaux effets que l'on n'obtient jamais quand on abuse de ses facultés; que l'on n'obtient pas longtemps quand on les détourne de leur direction vraie. M. J. Lesfauris ne se pose pas comme professeur de chant; il n'enseigne ni la vocalise, ni la fioriture. Il enseigne la voix ou du moins il voudrait être mis à même de l'enseigner; car jusqu'ici toutes ses études ne l'ont conduit qu'à écrire sa *Physiologie de la voix chantée*, et l'on conçoit que tel ne saurait être le terme de son ambition. Je n'ai pas beaucoup lu sa *Physiologie*, car j'avouerai que rien ne m'amuse moins que toutes ces minutieuses anatomies de l'organe vocal; mais j'ai beaucoup causé avec lui; je l'ai entendu développer ses idées, exposer son système, auquel il ne manque plus que l'application.

En supposant que la pratique vienne à l'appui de la théorie et que M. J. Lesfauris ne se fasse pas illusion sur l'excellence de sa méthode, il est certain que d'utiles services pourraient être rendus par lui aux jeunes gens qui veulent se lancer dans la carrière d'artiste. Placé à l'entrée d'un établissement où l'on cultive les voix, d'un conservatoire

par exemple, M. Lesfauris pourrait en éloigner les incapables, et, en accueillant ceux qui au contraire donneraient des espérances, leur indiquer à l'instant même le moyen le plus sûr de les réaliser. Mais pourquoi le dissimuler? Tout cela ne s'appuie que sur une hypothèse. M. Lesfauris a-t il vraiment découvert l'auscultation de la voix humaine? On peut en demander la preuve, tout en constatant que M. Lesfauris offre de la donner à tout venant.

Le *Guide pour apprendre soi-même ou pour enseigner les éléments de la musique* est un petit traité de quarante et quelques petites pages, rédigé par Mlle Pauline Ohswaldt, après une longue pratique de l'enseignement. Je le crois plutôt fait pour le second cas que pour le premier, car je n'admets guère qu'on apprenne la musique seul et sans maître; mais entre les mains d'une personne qui sait déjà, d'un père ou d'une mère de famille, d'une institutrice, ou d'une sœur aînée, le *Guide* remplira très-bien son office : impossible de demander à un ouvrage de ce genre plus de simplicité, de brièveté, de clarté.

Que mes lecteurs me le pardonnent! Assez et trop longtemps j'ai négligé de leur parler d'un autre ouvrage qui est pourtant d'un intérêt immense, et qui se recommande par le titre suivant : *De l'importance des différentes manières de respirer, pour s'épargner quantité de maladies et se guérir de certaines réputées incurables, extrait des 500 moyens de la révolution dans la marche* par LUTTERBACH. Vous le voyez, il ne s'agit plus seulement de la musique, mais de la vie! il ne s'agit plus de l'art de respirer pour chanter plus ou moins bien, mais pour se guérir d'une foule de maladies plus ou moins mortelles! Et nous tous qui respirons depuis notre naissance, nous ne nous doutions pas encore de l'importance des différentes manières de respirer!

D'abord nous avons la respiration *buccale*, qui se fait par la bouche seulement; et l'auteur nous apprend « qu'on doit éviter de respirer » ainsi tant que l'on n'est pas en état de calme ou la bouche complétement saine. » La respiration devient *nasale*, lorsque la bouche n'y participe plus; ce doit être celle des personnes sujettes à courir, et l'auteur ajoute : « Cette manière de respirer qui nous fait prendre l'air » par le nez, pour le rendre par la bouche, doit être pratiquée dans » tous les cas où il est utile que le nez ne reçoive que de l'air » frais pour rafraîchir le cerveau, et aussi pour éviter que cet air ne » soit vicié en arrivant aux poumons, après avoir passé par la bouche, » lorsqu'elle n'est pas dans un état complet de pureté. »

La respiration *naso-buccale* est celle qui se pratique généralement pendant le sommeil : l'air aspiré par le nez s'échappe entre les lèvres. De même, « quand l'urgence oblige à souffler le feu avec la bouche, » c'est le cas d'employer la respiration *naso-buccale*. On aspire le plus » d'air possible par le nez du côté opposé au feu, puis la bouche revient pour souffler dans la direction du feu; mais au lieu de pousser » l'haleine comme d'habitude, on laisse la poitrine se dégonfler naturellement de même que pour soupirer, et les lèvres prolongent le jet » de l'air en se transformant en bout de soufflet; la tête se retourne » pour reprendre de nouveau haleine par le nez, et revenir souffler » dans la première position, et ainsi de suite. De cette manière le feu » ne desséchera pas la poitrine, et loin d'être *époumonné*, on sentira » les bienfaits de la respiration *naso-buccale*. » Ce que c'est pourtant que d'avoir étudié! Qu'est-ce que le maître de philosophie du *Bourgeois gentilhomme* auprès de M. Lutterbach? Et l'on voudrait nier le progrès!

Nous avons encore la respiration *bucco-nasale*, la respiration *abandonnée*, la respiration *balancée*, « qui est à peu près celle que nous exécutons à la suite d'une agitation sentimentale » et qui, « pratiquée dans » les temps froids, dispensera de l'usage de la pommade *rosa* contre » la gerçure des lèvres. » La respiration *progressive* a donné le merveilleux moyen de se désaltérer sans boire. » La respiration *rebondie* procure un bien autre avantage. L'auteur la recommande aux personnes menacées de paralysie, il la recommande aussi à ceux que le froid incommode : « dans ce cas, aussitôt qu'ils s'exposeront à l'air, » ils n'auront qu'à faire cinq ou six fois la *respiration rebondie* pour » sentir par tout le corps une chaleur plus douce et plus durable que » celle des foyers. »

Vous croyez peut-être que c'est tout : quelle erreur! M. Lutterbach va vous enseigner le moyen de *rendre le rhume salutaire*, et pour cela que faut-il? « Prolonger le mouvement de la toux de manière à ce qu'il ne » produise pas de contre-coup sur les poumons, car là est tout le danger. » Le contre-coup altère le sang et, s'il y a continuité, l'inflammation » se déclare.... or, la respiration *balancée*, faisant aller et venir l'air » par élasticité, produit un balancement qui reflue sur les poumons. » Par l'effet de ce balancement, la toux devient salutaire, en ce que » les poumons sont mis en jeu avec assez de douceur pour ne pas les » fatiguer, et avec assez de force pour être dégagés des matières dont » ils sont incommodés. »

Un autre moyen d'amortir la douleur que la toux produit dans la poitrine, c'est d'*étendre l'espace où l'on fait jouer l'élasticité de l'haleine*, et pour cela, « on se bouche les narines avec le bout des doigts » en même temps que les lèvres se pressent; on laisse un plein laisser-aller dans la voie nasale, et, dans cette position, on n'a qu'à tousser » et abandonner le corps au mouvement qui l'entraîne. » Voilà ce que l'auteur appelle tout simplement la *nasale*, opération dont il explique les innombrables bienfaits. « La *nasale*, dit-il, est d'autant plus simple » à pratiquer, que toutes les personnes qui usent du tabac font ce » même mouvement en prenant leur prise; seulement, au lieu de » retirer l'haleine, ici on la pousse, et si l'on remue les doigts de même » que fait le priseur quand il veut mieux sentir l'effet du tabac, on » sentira mieux aussi la puissance bienfaitrice de la *nasale*. »

Quelle puissance, en effet, que celle d'une opération qui offre à peu près les mêmes résultats que le chloroforme et qui n'en a pas les dangers! La *nasale* agit sur l'éternument, et en arrête le mouvement convulsif. Elle transforme le bâillement, « toujours désagréable aux yeux » des autres, et souvent incommode à soi-même, en un effet invisible » et bienfaisant. » Elle comprime le rire involontaire, « ce rire nerveux, qui, souvent, vient mal à propos nous faire taxer d'indiscrets. » Enfin, la *nasale* calme l'appétit, sans qu'on ait besoin de manger, de même que la respiration *progressive* apaise la soif, sans qu'il soit nécessaire de boire. « La *nasale* a le pouvoir de calmer ces tiraillements que » l'estomac éprouve quand la nourriture lui fait défaut : effet produit » par l'intestin digestif qui ronge, pour ainsi dire, les chairs, quand il » ne peut plus agir sur les substances alimentaires. La *nasale*, en le » mettant en état de sommeil, nous donne le moyen de différer l'heure » du repas sans nuire à la santé. » Que de choses dans un menuet! disait le célèbre Marcel. Et je dirai à mon tour : que de bienfaits dans une opération qui consiste à serrer les lèvres et à se boucher les narines avec le bout des doigts, en les remuant comme l'amateur de tabac quand il savoure amoureusement sa prise!

Dans une affiche sur papier jaune, espèce d'appendice ou de supplément au *Traité des différentes manières de respirer*, M. Lutterbach annonce *avec plaisir* (et je le crois sans peine), la découverte d'une nouvelle application de la *nasale*. « Ce mouvement de la respiration, » dit-il, a le pouvoir de comprimer à l'instant même un étourdissement subit. Pour nous mettre à même de mieux connaître la valeur » de la *nasale*, nous nous sommes couché, la tête pendante, afin de » provoquer le coup d'étourdissement. La *nasale* a arrêté la douleur, » et nous avons pu nous relever sans éprouver le moindre vertige. Cette » expérience nous a donné à pressentir toute la puissance de la nasale » contre les congestions cérébrales, coups de sang, ou apoplexies foudroyantes. »

Rendre le rhume salutaire, c'est quelque chose sans doute; mais procurer à volonté un rhume factice et tous les avantages qui en découlent, c'est encore plus. « Le *rhume factice*, ainsi que la toux naturelle, en » poussant à la peau, rétablit le courant de chaleur, fait ressortir la » sueur rentrée, etc.; par conséquent le *rhume factice* active la guérison du rhume naturel : on conçoit que par ce moyen, si l'on s'enrhume, ce ne peut être que par négligence ou par oubli, etc.... Le

» *rhume factice* sera très-utile aux malades à qui les médecins pres-
» crivent de ne pas changer de linge dans la crainte que les pores de la
» peau ne se ferment. Tant qu'ils continueront à propos la toux factice,
» la circulation sera soutenue. Par ce fait les délicats auront le moyen
» de changer de linge sans être obligés de le faire chauffer, et leur
» santé y gagnera. »

Pas de système qui ne trouve des opposants; pas d'opinion qui ne soit contredite. « Plusieurs personnes nous ont objecté, dit M. Lutter-
» bach, qu'on paraîtrait ridicule de tousser ainsi devant une société,
» surtout en croisant les lèvres, comme il a été dit plus haut. En cela,
» elles ont raison; tant il est vrai qu'en général on prend en mauvaise
» part ce qui ne se fait pas d'habitude; mais il sera facile d'obvier à
» cet inconvénient, *en mettant la main devant la bouche*, ainsi qu'on
» le fait ordinairement en société par précaution, afin d'éviter que la
» salive ne rejaillisse. Il sera facile aussi, par la même occasion, de
» poser deux doigts sur les narines, s'il est utile de faire la *nasale*. »

Ou je me trompe fort, ou ce qu'on vient de lire suffit amplement à faire comprendre l'ouvrage de M. Lutterbach, à établir la justesse de son titre : *De l'importance des différentes manières de respirer*. Que ceux de nos lecteurs qui voudraient en savoir davantage achètent l'ouvrage même, il ne leur en coûtera que 50 c., le prix de l'extration d'une molaire, suivant le tarif de Bilboquet ; et moyennant ce prix minime, ils apprendront à faire passer le rhume de cerveau (surtout si l'on ajoute au traitement, comme l'auteur le conseille, l'usage des bas en grosse laine), à se guérir du mal de dents et de la fluxion, à se purifier la bouche, à se guérir de l'asthme, à éviter la pulmonie et même à s'en guérir. Voilà tout ce qu'on aura pour 50 c., et certes ce ne sera pas cher, à moins qu'entraîné par la nouveauté des idées et la séduction du style, on ne se laisse aller à faire l'acquisition des *500 moyens de la révolution dans la marche*, autre ouvrage du même auteur, et alors il en coûtera 5 fr.; mais quel argent bien placé, toujours d'après M. Lutterbach, qui termine ainsi sa brochure sur l'*Art de respirer* :
« Inutile de dire que l'on pourra étendre la puissance des moyens ci-
» dessus si l'on a recours à notre ouvrage dans son entier, où l'on
» trouvera les différentes manières d'accorder les mouvements du
» corps dans le cours de la marche et dans toutes les actions de la vie,
» pour *mieux s'améliorer*, se conserver le corps et l'esprit; enfin,
» dans cet ouvrage est le secret de chasser l'ennui et de prolonger
» agréablement l'existence *rien que par son propre mouvement*. »

PAUL SMITH.

CORRESPONDANCE.

Liége, 30 juin.

La part active que j'ai dû prendre à l'organisation du concours de chant d'ensemble dont je vous entretiendrai plus bas, a retardé l'envoi des quelques lignes promises par ma dernière lettre, au sujet de l'apparition du *Prophète* sur notre scène.

Ce chef-d'œuvre fera certainement époque dans nos fastes dramatiques, car je doute que notre théâtre, depuis qu'il existe, ait offert une mise en scène plus complète, plus brillante, que celle dont le *Prophète* a été gratifiée par l'administration de M. Hanriot. Les cinq décors nouveaux, peints par M. Philastre, surtout celui du premier acte, et, au cinquième, la salle du palais de Munster avec l'effet d'incendie, sont d'une rare magnificence. Les costumes accusent une fraîcheur et un luxe inusités en province. Quant au divertissement sur l'étang glacé, une troupe de trente patineurs s'en est parfaitement acquittée. Commencées le 16 mars, les représentations ont clôturé la campagne à la mi-mai; elles se sont succédé sans interruption, si ce n'est pour le *Paysan et l'Empereur*, opérette de C. Poisot, et pour le *Père Gaillard*, de Réber. Cette dernière nouveauté a eu quelque succès.

Je reviens au *Prophète*. Les chœurs, que l'on avait renforcés, ont généralement bien rempli leur tâche. L'orchestre mérite aussi des félicitations, de même que quelques-uns des artistes chargés des principaux rôles. L'ensemble, à part quelques critiques, a été satisfaisant pour un ouvrage dont les proportions sont telles. qu'un théâtre d'une grande capitale a presque seul le privilége de le représenter.

L'œuvre de Meyerbeer nous a valu de nombreux visiteurs arrivant de Namur, de Verviers, de Maestricht et d'autres villes et localités voisines ; ils étaient heureux de s'initier à cette nouvelle partition de l'illustre auteur de *Robert-le-Diable* et des *Huguenots*.

Aux dernières représentations a participé Mlle Méquillet, qui, dans le rôle de Fidès, s'est montrée à la fois cantatrice et tragédienne remarquable. Les suffrages ne lui ont pas fait défaut.

J'aborde maintenant le grand concours de chant d'ensemble qui a été ouvert le 12 juin, entre les Sociétés chorales de l'étranger et de la Belgique. Notre administration communale subvenait aux frais (5,218 fr. 39 c.) de cette solennité musicale qui, dans notre royaume, où elle a pris naissance vers 1833, est parvenue à l'état d'une véritable institution. Depuis quelques années elle a même été introduite et établie en France et en Allemagne.

L'organisation et la direction de cette fête avaient été confiées à la Société d'Orphée, fondée en 1839. Ce premier concours de chant, offert à Liége, a dépassé toutes les espérances. Il y a eu foule dans notre ville les 12 et 13 juin, et à côté de l'effet moral, on en a déjà constaté le résultat matériel réalisé par les taxes communales. Aussi, notre population s'accorde-t-elle à reconnaître à présent l'utilité et l'agrément de pareilles fêtes. Ce concours a prouvé de nouveau que la plupart des sociétés lyriques belges n'en sont plus à des tâtonnements. Plusieurs sont arrivées à un haut degré de perfection, et quelques-unes peuvent actuellement se mesurer avec les bonnes sociétés allemandes, sans que la lutte soit inégale.

Quarante-quatre sociétés ont répondu à l'appel qui leur avait été fait par la Société d'Orphée. Ce nombre d'inscriptions a nécessité la division du concours en deux parties, et il aurait été plus considérable encore si des fêtes musicales données dans d'autres villes, presque en même temps que les nôtres, n'avaient pas retenu les sociétés dans leur localité respective.

La vaste salle du Manége militaire des écoliers et la salle de spectacle ont servi de champ de bataille aux compétiteurs. Un auditoire de plus de quatre mille personnes où brillaient de fort jolies tolettes féminines, garnissait la salle du Manége.

Dans l'un et dans l'autre local, les concours ont duré depuis 10 heures du matin jusqu'à 6 heures de l'après-dînée L'épreuve, pour chaque Société, consistait en deux chœurs sans accompagnement, à son choix et dans la langue qui lui était propre. Les décisions des jurys, conformément au mode adopté par M. Daussoigne-Méhul pour les concours de notre Conservatoire, ont résulté de *l'analyse par le système des points*, dont un nombre (*minimum* ou *maximum*) attribué à chaque juré, est arrêté à l'avance sur des feuilles imprimées, suivant le degré (*nul*, *médiocre*, *passable*, *bien*, *très-bien*, *excellent*) atteint par les concurrents dans les qualités principales qui constituent l'exécution d'un chœur, et qui sont reproduites par quatre colonnes d'appréciation, savoir : 1° qualité des voix ; 2° justesse ; 3° ensemble ; 4° style et nuances.

Sous ce quadruple rapport je pourrais citer plusieurs exécutions vraiment remarquables ; mais je me bornerai à vous donner la nomenclature des prix accordés dans les diverses catégories du concours. Je distinguerai cependant la section de chant de la *Société royale de la Grande-Harmonie*, de Bruxelles, et celle de l'*Echo de l'Escaut*, d'Anvers, qui ont eu le prix d'excellence en partage : c'était de part et d'autre une exécution puissante, parfaite, admirable.

SALLE DU MANÉGE MILITAIRE DES ÉCOLIERS.

Le jury se composait de MM. Andries, directeur du Conservatoire de Gand ; Wéry et Bosselet, professeurs au Conservatoire de Bruxelles ;

Léon de Burbure et Simon, compositeurs à Anvers, et F. Terby fils, compositeur de musique à Louvain, sous la présidence de M. Daussoigne-Méhul, directeur du Conservatoire royal de Liége.

1re *division*. — Catégorie unique. — Sociétés inscrites de villes étrangères indistinctement. — Huit sociétés inscrites.

1er prix, à la Société *Mœnner-Gesang-Verein*, de Neuss. (Directeur, M. Th. Hartmann.)

2e prix, à la Société *Orphea*, d'Aix-la-Chapelle. (Directeur, M. J. Schœnen.)

3e prix, à la Société d'harmonie royale de Maestricht, section de chant. (Directeur, M. A. Stille.)

2e *division*. — 1re catégorie. — Concours d'excellence. — Sociétés inscrites de villes belges de premier rang, qui ont obtenu précédemment un premier prix à l'étranger ou dans le royaume. — Deux sociétés inscrites.

Prix unique, partagé entre la *Société royale de la Grande-Harmonie* de Bruxelles, section des chœurs (directeur, M. Fischer), et la Société *l'Echo de l'Escaut* d'Anvers. (Directeur, M. A. Lemaire.)

2e catégorie. — Sociétés inscrites de villes de premier rang et d'autres localités belges. — Onze sociétés inscrites.

1er prix, à la Société *Willems-Genootschap* de Gand. (Directeur, M. P. de Vigne.)

2e prix, à la Société *Roland de Lattre* de Hal. (Directeur, M. J. Denefve

3e prix, à la *Philotechnique* de Bruxelles, section de chant *les Amis des Arts*. (Directeur, M***.)

THÉATRE-ROYAL.

Le jury se composait de MM. Terry, président, Wanson fils, Henrotay, Dupuis et Vercken, tous professeurs au Conservatoire royal de Liége.

3e catégorie. — Sociétés inscrites de villes de deuxième rang, d'une population au-dessous de 18,000 habitants et de communes belges. — Neuf sociétés inscrites.

1er prix, à la *Société Orphéique* de Saint-Gilles-lez-Bruxelles. (Directeur, M. J.-B. Swinnens.)

2e prix, à la *Société d'Amateurs* de Huy. (Directeur, M. G. Gamuër.)

3e prix, à la Société *l'Echo de l'Escaut*, d'Audenaerde. (Directeur, M. A. Verwe.)

4e catégorie. — Sociétés inscrites d'artisans et d'établissements industriels de villes belges de premier et de deuxième rang. — Six sociétés inscrites.

1er prix, à la Société *la Lyre ouvrière* de Tournai. (Directeur, M. A. Maton.)

2e prix, à la *Société royale des artisans réunis* de Bruxelles. (Directeur, M. Van Volxem.)

5e catégorie. — Sociétés inscrites de communes rurales étrangères et belges, d'une population au-dessous de 6,000 habitants. — Huit sociétés inscrites.

1er prix, à la Société *Davidshof* d'Oostaker-Saint-Amand. (Directeur, M. M. de Klippel.)

2e prix, à la Société *Liedertafel* de Græfrath (Prusse). (Directeur, M. F. Kaiser.)

5e prix, à la Société *Amphion* de Berchem-lez-Anvers. (Directeur, M. Guys.)

Il a été remis à chaque Société concurrente une médaille en bronze commémorative de la fête.

Les prix consistaient en primes et en médailles de grand module en or, en vermeil et en argent. La distribution en a été effectuée le lendemain, 13, à dix heures du matin, sur une estrade élevée à cet effet, place du Spectacle. L'autorité présidait à cette cérémonie, et M. le bourgmestre a fait la remise des médailles aux vainqueurs après que les meilleures sociétés eurent chanté un chœur. Ces exécutions distinctes ont formé un beau concert donné devant une foule compacte, répandue sur la place et dans les rues aboutissantes.

Précédées de leurs riches bannières, parées de leurs insignes, escortées d'un piquet de gendarmerie à cheval et de la compagnie des pompiers, et séparées entre elles par différentes sociétés d'harmonie, les seize associations victorieuses dans le concours de la veille, s'étaient réunies à neuf heures du matin, près de la statue de Grétry, place de l'Université, pour se rendre de là à l'endroit où la distribution des récompenses a été faite. Ce magnifique cortége, qui a traversé les principales rues de la ville, a produit le plus grand effet sur le public liégeois, peu habitué à ces sortes de processions.

La Grande Harmonie avait aussi organisé pour le 12 juin, sur la place du Spectacle, un festival auquel ont coopéré dix-neuf Sociétés d'harmonie exécutant chacune deux morceaux. Commencé à une heure de l'après-midi, le festival s'est prolongé jusqu'à minuit et demi. On a surtout remarqué la belle exécution des *Ouvriers réunis*, de Sainte-Marie-d'Oignies, et celle de l'*Harmonie royale*, de Maestricht. Une médaille commémorative a été remise à chacune de ces dix-neuf Sociétés.

Liége, j'en suis certain, conservera le souvenir de ces fêtes, qui ont été favorisées par un temps superbe et qui sont ici une innovation d'autant plus tardive, que notre cité jouit d'une ancienne réputation musicale.

P. Z.

ÉPHÉMÉRIDES MUSICALES.

10 juillet 1804. Première représentation du grand opéra, *les Bardes*, de Lesueur, à Paris.

11 — 1807. Naissance de Joseph-Aloïse Tichatscheck, à Weckelsdorf (Bohême). Il est le plus célèbre ténor contemporain de l'Allemagne.

12 — 1797. Naissance de Jean-Gottlieb (Théophile) Schneider, au vieux Gersdorf. Il ne faut pas confondre cet habile organiste avec son frère Frédéric Schneider, le célèbre compositeur d'oratorios.

13 — 1782. Première représentation de *l'Enlèvement du Sérail* (Die Entführung aus dem Serail), à Vienne.

14 — 1807. Mort de Mlle Legrand, célèbre cantatrice de l'Opéra-Comique de Paris. Elle était née à Lille, en 1768.

15 — 1782. Mort de Farinelli, près Bologne. (Voyez les Ephémérides du 24 janvier.)

16 — 1729. Mort de Jean-David Heinicken, maître de chapelle du roi de Pologne, à Dresde.

Théodore PARMENTIER.

NOUVELLES.

*** Hier samedi, l'Académie des beaux-arts a jugé le concours de composition musicale. Voici le résultat de son jugement : 1er prix, M. Galibert ; 2e prix, M. Durand, tous deux élèves de MM. Halévy et F. Bazin. La cantate du premier avait été chantée par MM. Dufresne, Battaille et Mlle Lefébvre, de l'Opéra-Comique ; celle du second, par MM. Puget, de l'Opéra-Comique ; Merly, de l'Opéra, et Mlle Rey, du Conservatoire.

*** La restauration complète de la salle du grand Opéra se poursuit avec une activité remarquable. C'est M. Visconti qui a fait le plan des travaux, dont l'exécution est dirigée par M. Rohant de Fleury.

*** On devait donner à l'Opéra une représentation au bénéfice de la caisse de l'association philanthropique des artistes de ce théâtre ; Mlle Carlotta Grisi avait promis son concours et retardé son départ à cet effet. La fermeture du théâtre ayant fait ajourner ce projet, la célèbre danseuse vient de faire remettre une somme importante à la caisse philanthropique.

*** Battaille n'a pas encore fait sa rentrée, comme nous l'annoncions par erreur dimanche dernier.

*** Mlle Wertheimber est partie pour l'Allemagne, où elle voyagera pendant son congé. C'est à Bade qu'elle s'arrêtera d'abord.

*** Mme Ugalde va chanter au théâtre des Variétés. Est-ce possible? Il

paraît même que c'est sûr. Elle y paraîtra dans le rôle de Roxelane, des *Trois Sultanes*, revues et corrigées par M. Lockroy. Le grand Opéra consent à ce que le rôle de la sultane danseuse soit rempli par Mlle Rosati; celui de la troisième sultane sera joué par Mlle Arrène. Quant à Mme Ugalde, on se demande pourquoi elle s'aventure sur un théâtre encore tout plein des souvenirs de Flore et d'Odry. Si elle a tant d'envie de chanter à Paris, pourquoi n'est-elle pas restée à l'Opéra-Comique? Le directeur des Variétés fait peut-être une bonne affaire; mais Mme Ugalde que peut-elle y gagner?

*** Par décision de S. M. l'Empereur, M. le comte de Nieuwerkerke, directeur général des musées impériaux, a été autorisé à joindre à ce titre celui d'intendant des beaux-arts de la maison de S. M.

*** S. M. l'impératrice a daigné faire remettre une magnifique épingle composée d'une perle fine et de diamants, au célèbre pianiste Fumagalli, qui avait été appelé à Saint-Cloud pour y faire entendre le nouveau piano de M. Sax père.

*** Berlioz vient d'être l'objet, à Londres, d'une manifestation qui prouve à la fois et l'élévation du caractère des artistes et des auteurs de musique anglais, et l'affectueuse estime qu'ils portent à notre compatriote. Un grand *Testimonial Concert* (concert témoignage) avait été annoncé comme devant avoir lieu à Exeter-Hall, sous la direction de M. Berlioz. Déjà tous les artistes chanteurs et instrumentistes du théâtre de Covent-Garden avaient offert gratuitement leur concours, et la souscription s'élevait à plus de 200 liv. sterl. (5,000 fr.), quand l'impossibilité de disposer du local désigné, avant une époque trop reculée de la saison, est venue empêcher la réalisation de ce projet. Les souscripteurs se sont refusés à reprendre la somme produite par la souscription, et ont décidé qu'elle serait appliquée tout entière à l'acquisition et à la publication d'une œuvre encore inédite de M. Berlioz, *le Faust*, dont les principaux morceaux produisirent, à Londres, l'an dernier, un effet si extraordinaire. On ne peut qu'admirer à la fois et la délicatesse de ce procédé et le sentiment artistique qui l'a inspiré.

*** Ferdinand Hiller et Rosenhain ont quitté Paris pour se rendre en Allemagne.

*** On prépare au Mans, sous la direction de M. André, receveur général du département de la Sarthe, un magnifique concert au bénéfice des pauvres, dans lequel doivent se faire entendre les meilleurs artistes de Paris. Les solos de violon sont confiés à notre habile violoniste Léon Reynier, qui a déjà obtenu de si éclatants succès à Paris et à Londres. Nous apprenons que ce jeune artiste partira dans peu de jours pour les bains de mer du Croisic, en Bretagne, où il est attendu par l'élite de la société qui, cette année comme l'année dernière, s'y est donné rendez-vous.

*** Léon Jacquard, l'habile violoncelliste dont Paris a su si bien apprécier le talent, est en ce moment à Londres et obtient les plus brillants succès dans les concerts. Sa Majesté la reine l'a personnellement désigné pour être admis à l'honneur de se faire entendre devant elle. L'artiste a également recueilli une ample moisson d'applaudissements au Queen's théâtre, dans une représentation solennelle. Il sera bientôt de retour à Paris.

*** La deuxième fête annuelle fondée par l'école Galin-Paris-Chevé, en l'honneur et à la mémoire de Pierre Galin, aura lieu jeudi prochain, 14 juillet, salle Sainte-Cécile, à 8 heures précises du soir. Le concours de Mme Steiner Beaucé, de MM. Lapierre, Armingaud, Louis Lacombe, Verroust (Charles), Verroust (Stanislas), Ferdinand, est assuré à la société chorale pour cette solennité musicale, à laquelle sont conviés la presse et les artistes.

*** On nous écrit de Boston qu'à la suite d'une matinée musicale, tous les artistes et amateurs se sont rendus chez M. Richardson, marchand de musique, qui avait fixé ce jour-là pour l'ouverture de ses magasins, dignes de rivaliser avec les plus beaux établissements de ce genre en Europe. Après l'avoir complimenté, ils l'ont assuré de leur concours et de leur gratitude pour avoir doté leur ville d'une spécialité dont le besoin se faisait sentir depuis longtemps.

*** Un nouveau journal de musique, la *Nieder-Rheinische Zeitung* (Gazette musicale du Bas-Rhin) vient de paraître à Cologne, sous la direction de M. Bischoff.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres*, 6 juillet. — La seconde apparition de Mme Medori dans *Maria di Rohan* n'a pas été moins heureuse que la première : cette cantatrice doit bientôt se montrer dans le *Fidelio* de Beethoven. Mme Tedesco a produit le plus grand effet dans Fidès du *Prophète*. Tamberlik succédait à Mario dans Jean de Leyde, et a obtenu beaucoup de succès. — Mardi dernier Mme Tedesco chantait pour la seconde fois dans *le Prophète*. La belle prima donna de l'Académie impériale de musique est appréciée à Londres comme elle mérite de l'être : son succès est complet. Les belles cordes de sa voix résonnent merveilleusement dans la grande salle du théâtre de Covent-Garden. Mme Tedesco chante ici comme à Paris, admirablement son admirable rôle, mais il semble qu'elle le joue avec beaucoup plus d'animation. Une fois l'habitude prise, pourquoi Mme Tedesco voudrait-elle l'abandonner? Qui sait? elle reviendra peut-être grande tragédienne. — Tamberlik est un des premiers parmi les rares ténors de notre époque. Il rend avec beaucoup de bonheur le rôle de Jean de Leyde; Mario lui sert évidemment de modèle. — Pendant toute la semaine, Meyerbeer seul occupait l'affiche : vendredi, Mme Tedesco débutait dans *le Prophète*; samedi, on jouait *les Huguenots* avec Mario et Mlle Grisi; mardi, *le Prophète*; jeudi, encore *les Huguenots*. On annonce pour samedi la troisième représentation de Mme Tedesco dans *le Prophète*; pour mardi de la semaine prochaine, *la Favorite*, et pour jeudi, *Don Juan*. Ainsi, à Londres comme partout ailleurs, le grand répertoire français règne seul et sans partage. — La nouvelle Société philharmonique a donné, vendredi 8 juillet, son sixième et dernier grand concert de la saison à Exeter Hall. Mlle Clauss a eu les honneurs de cette soirée musicale.

*** *Berlin*. — M. de Hulsen, l'intendant des théâtres royaux, compte se rendre à Paris pour y étudier l'organisation des nombreux théâtres que renferme cette capitale. — Jusqu'ici l'opéra de M. Auber : *Gustave ou le bal masqué*, n'avait point été donné à Berlin : de hautes convenances s'opposaient à la représentation d'une pièce dont le sujet est l'assassinat du roi de Suède, Gustave III, par Ankarstrœm. Le directeur de la troupe de Kœnigsberg a eu recours à un expédient qu'on aurait dû employer plus tôt: il a fait changer le texte; les noms historiques ont été remplacés par des noms fictifs; un duc Olaf a pris la place de Gustave III; l'action a été reculée jusqu'au XVIe siècle. Comme en dépit de cette modification ou de cette mutilation du texte, la musique n'a rien perdu de son charme, de sa verve entraînante et dramatique, l'ouvrage a pleinement réussi sous cette nouvelle forme. — Par ordre du roi, *la Muette de Portici*, de M. Auber, qui depuis neuf ans n'a pas été exécutée à Berlin, sera donnée prochainement sur le théâtre du Grand-Opéra. La direction de ce théâtre a résolu de remettre en scène ce célèbre ouvrage avec un luxe extraordinaire. Tous les costumes et tous les décors sont nouveaux. Les rôles ont été distribués aux meilleurs artistes; ceux de Fenella et de la princesse seront remplis par Mmes Taglioni et Tuczeck; ceux de Mazaniello, de Pietro et d'Alphonse seront chantés par MM. Formes, Salomon et Kruger. — On construit maintenant dans la nouvelle église de Saint-Pierre, de Berlin, un orgue qui sera le plus grand qui existe en Allemagne. Ce puissant instrument aura soixante jeux, et son plus grand tuyau aura trente-deux pieds de longueur.

*** *Vienne*. — Les opéras de Meyerbeer font les frais de notre répertoire. Après *le Prophète*, viennent *les Huguenots*, puis *Robert*, et ainsi de suite, et toujours la salle est comble, et toujours l'enthousiasme du public éclate en applaudissements et en acclamations. Le célèbre ténor Ander est tombé malade, au grand regret de ses nombreux admirateurs. On annonce pour le 10 juillet la reprise de *l'Enfant prodigue*, opéra de M. Auber.

*** *Hambourg*. — Au théâtre de la ville, *Robert-le-Diable* a eu un grand succès. Mlle Rabnigg, qui avait laissé ici de bons souvenirs, y a reçu le meilleur accueil dans le rôle de la princesse, qu'elle a chanté de manière à se faire applaudir avec chaleur. Plusieurs fois cette artiste distinguée a eu les honneurs du rappel.

*** *Leipzig*. — Ces jours derniers nous avons été agréablement surpris par l'improvisation d'un concert vocal et instrumental que donnait Son Altesse le prince de Hohenzollern-Hechingen, qui, comme on le sait, ainsi que le duc de Saxe-Cobourg, est un compositeur d'un rare mérite, et possède de plus une belle voix de ténor qu'il sait conduire en chanteur expérimenté. Descendu à l'hôtel de Bavière, il y a rencontré Ch. Voss à qui il s'est empressé d'aller rendre visite. Pendant plus de deux heures, que la visite a duré, il a fait entendre au célèbre artiste plusieurs romances de sa composition, en s'accompagnant lui-même sur le piano. Ensuite, il a prié M. Voss de lui jouer quelques unes de ses dernières compositions originales, qui ont récemment obtenu un si brillant succès à Paris et à Londres. Son *Air Italien*, et une nouvelle grande étude de concert, *Écume de Perles*, ont surtout excité l'admiration de son Altesse. Le prince n'a pas voulu quitter l'artiste sans en obtenir la promesse qu'il viendrait passer quelque temps chez lui l'hiver prochain; et il lui a renouvelé son invitation par écrit.

*** *Pesth*. — Teresa Milanollo, cette enchanteresse qui vient d'avoir un si prodigieux succès à Vienne, est maintenant parmi nous. Dans l'espace de huit jours la célèbre violoniste a donné trois concerts et chaque fois la salle était comble.

*** *Géra* (*Saxe ducale*). — Par l'intermédiaire de la librairie Kanitz un ami de l'art dramatique a fait mettre au concours un prix de 200 thalers (environ 800 fr.) pour le meilleur libretto de grand opéra (sans dialogue) ayant deux ou trois actes. Les manuscrits doivent être adressés francs de port à la librairie Kanitz, avant le 1er décembre de cette année.

Le Gérant : BRANDUS.

A LA PORTÉE DE TOUTES LES INTELLIGENCES.

L'Harmonie dans ses plus grands développements, de T. R. Poisson, lauréat de l'Institut de France, seule et unique méthode présentant l'harmonie sous un jour entièrement nouveau; net, 18 fr. Et *De la Basse sous le chant ou l'Art d'accompagner la mélodie*, suivie du *contre-point* et de la *fugue*; net, 20 fr.

A Paris, chez PATÉ, passage du Grand-Cerf, 26, et chez l'auteur, barrière du Roule, boulevard de l'Etoile, 10, où l'on peut encore souscrire à raison de 25 fr. les deux ouvrages pris ensemble.

CHEZ BRANDUS ET Ce, ÉDITEURS, 103, RUE RICHELIEU.

HAYDÉE

Opéra comique en trois actes, paroles de M. **SCRIBE**, musique de

D. F. E. AUBER

PARTITION POUR PIANO ET CHANT, FORMAT IN-8°, NET, 12 FRANCS.

Morceaux de chant avec accompagnement de piano par GARAUDÉ.

ARRANGEMENTS POUR PIANO :

OUVERTURE pour piano	6 »
— à 4 mains	6 »
PARTITION pour piano seul, in-8°, net	8 »
BOULANGER (E.). — Op. 5. Fantaisie brillante	7 50
BURGMULLER (Fr.). Valse brillante	6 »
CRAMER (H.). — Mélange	7 50
CROISEZ. — Op. 42. Petite fantaisie	5 »
DUVERNOY (J.-B.). — Op. 178. Cavatine et Barcarolle, 2 suites chaque	6 »
GORIA. — Op. 50. *La Brise*, fantaisie brillante	9 »
HALL (L.). — Op. 25. Fantaisie brillante	7 50
KONTSKY (A. de). — Op. 119. Fantaisie	6 »
LECARPENTIER. — 101e bagatelle	5 »
LEDUC (A.). — Fantaisie	5 »
ROSELLEN (H.). Fantaisie brillante	9 »
TALEXY. Op. 13. — Fantaisie	7 50
MUSARD. — Deux quadrilles chaque	4 50
— Valse	6 »

Pour piano à 4 mains.

CROISEZ. — Fantaisie. Duo enfantin	6 »
DUVERNOY. — Op. 179. Petite fantaisie	6 »
WOLFF. — Op. 153. Réminiscences	9 »

ARRANGEMENTS POUR TOUS LES INSTRUMENTS.

HECTAMERON

COLLECTION DE 100 NOUVELLES ÉTUDES PROGRESSIVES ET DE PERFECTIONNEMENT POUR LE PIANO.

PAR

CH. CZERNY

Op. 807. — En dix livraisons ; chaque : 9 fr.

EMILE PRUDENT

LE RETOUR DES BERGERS

Op. 42. — Prix : 9 fr.

Valse brillante pour le piano sur

LES MOUSQUETAIRES DE LA REINE

PAR

FRÉDÉRIC BURGMULLER

Prix : 5 francs.

ÉDOUARD WOLFF

Op. 173. Trois chansons polonaises	6 »
Op. 175. Tarentelle de concert pour le piano	7 50
Op. 176. Marche funèbre, pour le piano	5 »
Op. 177. Marche triomphale, pour le piano	5 »

SALESSE

Dors, mon enfant, romance	4 »
Kyrie, pour trois voix avec accompagnement d'orgue	5 »
O salutaris hostia, pour trois voix, solo et chœur, avec accompagnement de contre-basse	5 »

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Ce, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

20e Année. | N° 29. | 17 Juillet 1853.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, ST POUR TOUTE LA SUISSE. Chez M. Ed. de la Fléchière, 193, rue du Terraillet.
Bruxelles. Detric Tomsen, 15, rue des Dominicains.
Londres. S'adresser à M. Davison (Wessel et Cie), 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Maison Brandus, perspective Nevski.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Dote et Bock, 42, Jaegerstr.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Littérature musicale, cours complet d'harmonie théorique et pratique d'Augustin Savard, professeur au Conservatoire, par **Fétis** père. — Dialogue pour voix de basse et ténor. — Académie de Marseille. — Ephémérides. — Nouvelles et annonces.

LITTÉRATURE MUSICALE.

COURS COMPLET D'HARMONIE THÉORIQUE ET PRATIQUE,

Par AUGUSTIN SAVARD.

Professeur au Conservatoire.

Un livre approuvé par l'Académie des beaux-arts de l'Institut de France, et adopté par le Comité des études du Conservatoire (de Paris), pour servir à l'enseignement dans cette institution, a son passeport en règle pour se présenter partout avec certitude d'un bon accueil. Il est vrai que les doctes assemblées font assez bon marché de leurs approbations et de leurs adoptions ; car j'ai là sous les yeux, dans ma bouquinerie, des ouvrages qui sont en contradiction manifeste et qui ont chacun leur certificat en bonne et due forme. Ce serait une histoire assez curieuse que celle de ces systèmes ou de ces méthodes antipathiques que l'Académie a mis sur la même ligne, comme s'il s'agissait d'une seule doctrine qui fût la sienne. Il semble que la mission de l'illustre corporation soit de dire aux auteurs de ces productions qui se font la grimace : *Embrassez-vous et que cela finisse. J'ai pour ce que vous enseignez une profonde indifférence : c'est pour cela que j'ai pour tous la même politesse. Allez chacun de votre côté débiter au public le menu de vos idées ; mais, pour Di u, vivez en paix.* A l'égard des conservatoires, où doit se faire l'application immédiate de toutes ces méthodes, et où il semble que la chose devrait être prise en sérieuse attention, il en est exactement de même. Peu de personnes, je crois, connaissent la filiation de l'enseignement de l'harmonie dans cette grande école, depuis son origine ; je pense qu'il ne sera pas sans intérêt d'en présenter le tableau.

L'école royale de chant et de déclamation établie par le baron de Breteuil, en 1784, sous la direction de Gossec, et qui fut le premier essai de Conservatoire, avait Rodolphe pour professeur d'harmonie ; Rodolphe, auteur de ce fameux solfége dont on a imprimé des montagnes et qui commence par cette question si intelligente : *Où pose-t-on la clef de* sol ? Habitué à aller directement au but, Rodolphe ne marchande pas davantage en harmonie. Sans le moindre préambule, sans avertissement aucun, sans un mot préliminaire sur ce qu'on entend par *harmonie* et par *accord*, il entame son sujet de cette manière : *De* QUOI *se compose l'accord parfait?* Tout le reste est de cette force ; ce qui n'empêcha pas que, sur un rapport de Gossec, l'ouvrage ne fût adopté pour l'usage de l'école royale et qu'on ne l'imprimât muni de son certificat. Onze années se passent, la révolution française s'accomplit et le Conservatoire entre en exercice en 1795. Dans cet intervalle, Rodolphe avait vieilli : on ne le trouva bon que pour en faire un professeur de solfége, et on l'envoya s'informer près de ses élèves de l'endroit où se pose la clef de *sol*. Il y avait alors au Conservatoire un homme à toutes mains, nommé *Langlé*, lequel enseignait le chant, l'harmonie, le contre-point, la *fugue*, et faisait en même temps les fonctions de caissier sans argent, et de bibliothécaire sans musique et sans livres. Cet homme, né de parents français en Italie, avait fait de bonnes études musicales à Naples. Accoutumé à considérer les accords dans leurs lois de succession, il avait été fort étonné de trouver en vigueur chez les Français, au lieu de ces lois si simples et si naturelles, la *basse fondamentale* de Rameau, qui, certes, n'en tenait pas lieu Il se crut donc appelé à réformer l'enseignement de l'harmonie dans sa patrie d'adoption, et mit la main à l'œuvre. Malheureusement, aux excellentes traditions qu'il avait reçues chez les Italiens, il voulut ajouter du sien, et prit pour principe de la génération des accords cette idée bizarre qu'il n'y a qu'un seul accord en musique, à savoir, celui de *tierce*, qui, s'ajoutant à lui-même autant de fois que cela est nécessaire, engendre tous les autres. Sur cette base et sur les lois de succession tonale, Langlé bâtit son *Traité d'harmonie et de modulation*, qu'il soumit à l'examen de ses confrères. Ceux-ci, séduits par la simplicité d'une doctrine qui réduisait toute l'harmonie à la tierce, donnèrent leur approbation, et l'ouvrage adopté pour le Conservatoire fut publié en 1797. Cependant les *Ramistes*, c'est-à-dire les partisans de la basse fondamentale admis dans l'enseignement au Conservatoire, jettèrent les hauts cris, et ne voulurent point entendre parler de la nouvelle doctrine. Ce fut un grand embarras, mais Méhul arrangea la chose en proposant de laisser chacun enseigner comme il l'entendrait, ce qui fut *adopté*. Mais cette situation ne fut pas de longue durée ; car au mois de mai 1802, Catel, renversant à la fois la théorie de Rameau et celle de Langlé, quoiqu'il leur fît des emprunts, proposa la doctrine mixte développée dans son *Traité d'harmonie*, et grâce à l'influence active de ses amis, parvint à la faire adopter, à l'exclusion de toute autre, par l'assemblée générale des membres du Conservatoire.

Pendant environ quatorze ans, la méthode de Catel régna sans partage au Conservatoire de Paris, et même dans toute la France. Mais tout finit, ou plus tôt ou plus tard. La chute de l'Empire amena la suppression de ce même Conservatoire, et la Restauration vit renaître l'*Ecole royale de chant et de déclamation*, qui n'était que la même chose dans des proportions plus étroites. Il était de bon ton alors

de défaire tout ce qu'avaient fait la Révolution, le Consulat et l'Empire, dût-on faire disparaître les bonnes choses pour leur en substituer de mauvaises. Or, au nombre des mauvaises, on imagina de remettre l'Ecole royale de chant et de déclamation dans les attributions de M. Papillon de La Ferté, intendant des menus-plaisirs et argenterie du roi, assez bon homme au fond, mais étranger à la musique, et fort mal disposé pour tout ce qui avait appartenu au défunt Conservatoire. A cette époque, il y avait à Paris un certain nombre d'artistes que Reicha avait endoctrinés avec son système d'harmonie basé sur treize accords fondamentaux ; ils faisaient grand bruit de cette malheureuse conception. On parla si souvent de son auteur au baron de La Ferté, que celui-ci voulut le connaître. Il ne comprit pas un mot de ce que Reicha lui dit de son système ; mais on lui disait que c'était autre chose que ce qu'on enseignait au Conservatoire. C'en fut assez, et l'intendant des menus eut le *menu plaisir* de faire adopter par Persuis, Paer et quelques autres qui composaient alors le comité d'enseignement, le *Traité complet et raisonné d'harmonie pratique* de Reicha, qu'aucun d'eux n'avait lu. Il est vrai qu'il n'en fut ni mieux, ni pire, et que chacun continua d'enseigner à sa fantaisie.

La décadence de l'art était évidente, particulièrement en ce qui concerne la production des talents d'exécution, depuis que l'organisation mesquine de l'*Ecole royale de chant et de déclamation* avait été substituée à la situation brillante du Conservatoire. Choron, consulté sur cette organisation, à l'époque où la faveur royale venait de le placer à la direction de l'Opéra, avait eu le tort d'en fournir le plan, qui fut adopté. Il eut aussi celui de ne pas comprendre qu'une pareille institution ne pouvait prospérer que sous l'influence d'un directeur dont la valeur d'artiste ne serait pas contestée, et dont le nom inspirerait le respect aux professeurs, ainsi qu'aux élèves. Écoutant peut-être un peu trop ses ressentiments contre le Conservatoire, qui ne lui avait pas été favorable ; écoutant trop aussi ses penchants d'amitié, il écarta tous les noms célèbres, et proposa de placer Perne à la tête de l'institution nouvelle, non avec le titre de directeur, mais avec celui d'inspecteur général. La direction était dévolue à l'intendance des *Menus-Plaisirs*. Perne, musicien érudit et très-honnête homme, mais sans position et sans nom, était encore contre-basse à l'Opéra et à la chapelle royale lorsqu'on le choisit pour ces hautes fonctions. Dépourvu de l'autorité nécessaire, de fermeté de caractère et de vues élevées, il laissa aller les choses d'une manière misérable au lieu de les diriger. Heureusement, après quelques années passées dans cette déplorable situation, quelqu'un que je ne nommerai pas, et qui jouissait de la confiance du maréchal Lauriston, alors ministre de la maison du roi, eut le crédit de faire enlever à l'improviste l'École royale de chant et de déclamation aux attributions de l'intendance des *Menus*, et de faire appeler Cherubini à sa direction. Perne prit alors sa retraite, résolu qu'il était de se livrer entièrement à ses travaux d'érudition musicale. Peu avant ces événements, il avait mis la dernière main à un *Cours élémentaire d'harmonie et d'accompagnement, composé d'une suite de leçons graduées, présentées sous la forme de thèmes et d'exercices, au moyen desquels on peut apprendre la composition vocale et instrumentale; ouvrage spécialement disposé pour les élèves et offert aux professeurs pour faciliter l'enseignement*. Sur la demande de l'auteur, cet ouvrage fut soumis à l'examen du comité d'enseignement, composé alors de Cherubini, Lesueur, Berton, Paer, et de Perne lui-même, qui, dans cette circonstance, se récusa. Nul n'avait pris la peine de le lire, car il forme deux gros volumes grand in-quarto ; mais ce ne fut pas un obstacle à l'approbation qui lui fut donnée, ni à son adoption. Toutefois, le changement subit qui survint peu de temps après dans l'organisation de l'École anéantit l'effet de ces distinctions. Lorsque l'impression du livre de Perne fut achevée, l'auteur n'était plus à l'École royale. Peu de temps après, il se retira à la campagne, loin de Paris, et son ouvrage, tombé dans un profond oubli, ne fut pas même connu par son titre. Ainsi que cela s'est toujours pratiqué, nonobstant les adoptions par les comités d'enseignement, Dourlen et M. Daussoigne-Méhul, alors professeurs d'harmonie à l'École royale, continuèrent d'enseigner par leurs méthodes personnelles.

Comme celui de M. Augustin Savard, qui m'occupera tout à l'heure, l'ouvrage de Perne était une méthode pratique. L'auteur n'avait point imaginé de théorie particulière : il n'en admettait pas d'autre que celle de Catel ; mais il la disposait dans un autre ordre pour y intercaller ses exercices nombreux sur l'emploi des accords. On voit qu'il avait fait alors, dans ses vues personnelles, ce que M. Savard vient de faire dans les siennes.

Nous n'avons pas fini avec les approbations et adoptions. Depuis longtemps Dourlen enseignait au Conservatoire, puis à l'École royale de chant et de déclamation, la doctrine de Catel, légèrement modifiée dans quelques détails, et appliquée au point de vue pratique. Il rédigea son cours avec lenteur, et y fit entrer tout ce que sa longue expérience lui avait révélé de moyens propres à dissiper les doutes des élèves concernant la légitimité de certaines successions harmoniques. Soumis à l'examen de l'Académie des beaux-arts, son ouvrage fut approuvé. Quant à l'adoption pour l'enseignement au Conservatoire, elle était de droit, car elle n'était que la déclaration d'un fait existant depuis longtemps ; mais elle n'avait pas d'autre portée que le droit accordé à Dourlen d'enseigner sa méthode dans son cours : droit dont il usait en fait avant qu'il lui fût officiellement donné. L'ouvrage de ce professeur a pour titre : *Traité d'harmonie contenant un cours complet tel qu'il est enseigné au Conservatoire de Paris. Ouvrage approuvé par l'Académie des beaux-arts de l'Institut royal de France, et adopté au Conservatoire pour l'enseignement dans les classes d'harmonie*.

Ainsi que je l'ai déjà dit, il ne faut pas prendre à la lettre ces mots : *Adopté au Conservatoire pour l'enseignement dans les classes d'harmonie*, car M. Émile Bienaimé, également professeur d'harmonie et d'accompagnement pratique dans la même école, y enseigne depuis plus de quinze ans d'après ma doctrine, qui, comme on sait, repose sur un principe beaucoup plus général que celui de la théorie de Catel ; il en a fait l'application méthodique dans un recueil d'études d'harmonie pratique, lequel, à son tour, a reçu les honneurs de l'approbation de l'Académie des beaux-arts, sur le rapport d'Halévy, et a été également adopté *pour servir à l'enseignemnt dans les classes d'harmonie et d'accompagnement du Conservatoire*.

Je ne sais si la ridicule et absurde *panharmonie* d'Hippolyte Colet a été adoptée et approuvée : j'espère que l'Académie et le Conservatoire ont échappé à cette mystification ; mais il n'en est pas moins vrai que, par l'influence d'un ministre, cet homme a été professeur dans cette école célèbre, et qu'il y a enseigné ses grotesques principes.

En 1847, le comité du Conservatoire, saisi de la demande d'un éditeur de Paris pour l'adoption du traité d'harmonie de Catel, modifié par M. Leborne, professeur de composition dans cette institution, arrête, samedi 11 décembre de la même année, *qu'à l'avenir, le traité de Catel, modifié par M. Leborne, servira de base à l'enseignement dans les classes de cet établissement*. Il n'y a pas loin du mois de décembre 1847 au mois d'octobre 1851 ; cependant il paraît que dans cet intervalle on avait découvert l'insuffisance de ce même ouvrage pour l'instruction des élèves, car voilà que le lundi 27 octobre de cette dernière année, le comité des études conclut à ce que le *Traité d'harmonie théorique et pratique*, présenté par M. Augustin Savard, et *fruit d'une longue expérience et de sérieuses méditations, soit adopté par le Conservatoire, où l'auteur a puisé les saines traditions de l'art* (1).

Quelle est donc la signification réelle de toutes ces adoptions qui semblent se détruire successivement, si on les considère comme des certificats de progrès ? Cette signification, la voici : il y a des moments décisifs dans la réforme des théories de l'art ; tel fut celui où Catel anéantit la fausse doctrine de la basse fondamentale de Rameau, qui régnait encore en souveraine en France et y était un obstacle au perfectionnement de l'art d'écrire. Plus simple, plus conforme à la nature des

(1) M. Savard, ancien élève du Conservatoire de Paris, y est aujourd'hui professeur de solfége.

choses, et surtout plus en harmonie avec les bons procédés de l'art, la doctrine de Catel fut donc un pas important fait au Conservatoire vers les bonnes traditions de l'Italie et de l'Allemagne. Son adoption ne fut pas une simple formalité sans résultats; elle fut en réalité la proscription de toutes les autres doctrines; elle imposa à tous les maîtres qui se succédèrent au Conservatoire pour l'enseignement de l'harmonie, jusqu'à la destruction de cette école en 1815, l'obligation de n'enseigner que conformément à cette doctrine officielle. L'adoption de la fausse doctrine de Reicha, en 1817, ne fut qu'une erreur momentanée et sans résultat, car les élèves de ce théoricien, Jelensperger, Garaudé, MM. Barbereau et Henri Cohen se sont jetés dans des voies toutes divergentes dans leurs traités d'harmonie et de composition. Il était impossible que les contradictions par lesquelles cette doctrine se détruit elle-même ne fussent pas bientôt aperçues.

Or, parmi tous les traités d'harmonie qui ont été successivement adoptés par le Conservatoire, ceux de Catel et de Reicha seuls posent des théories : les autres ne sont que des méthodes. Toutes ces méthodes, sauf quelques modifications de peu d'importance, ont pour base la doctrine de Catel ; j'en excepte celle de M. Bienaimé qui procède du principe universel que j'ai pris pour base de tous mes travaux. Ce principe loin d'être en contradiction avec les points importants de la doctrine de Catel, les confirme. Il rectifie cette doctrine en quelques autres parties ; mais il représente surtout une époque plus avancée où divers éléments nouveaux ont été introduits dans l'art, et n'explique pas seulement cette situation actuelle, mais découvre tout l'avenir. Au surplus, je n'ai jamais demandé d'adoption de ma théorie au Conservatoire de Paris ; son comité d'enseignement n'a donc pas eu à s'en occuper. Je la laisse elle-même fonder son présent et son avenir.

Il suit de ce que je viens de dire, que les illustres directeurs du Conservatoire, Cherubini et Auber, ainsi que les comités qui les ont assistés dans leurs travaux, n'ont pas voulu donner aux ouvrages qu'ils ont adoptés plus de valeur qu'ils n'en ont réellement. Des méthodes basées sur de bons principes ne leur ont pas paru pouvoir être repoussées ; mais en les adoptant, ils ne les ont pas imposées à ceux qui suivent des méthodes différentes. Ce qu'ils ont demandé, ce qu'ils demandent aux professeurs du Conservatoire, ce sont de bons résultats constatés par les examens et les concours. Quand ces résultats sont obtenus, peu importe le moyen par lequel on y est arrivé.

C'est en ce sens qu'il faut comprendre l'adoption du *Cours complet d'harmonie théorique et pratique* que M. Augustin Savard vient de publier, si peu de temps après que le travail intelligent de M. Leborne avait reçu les éloges mérités du comité. Quant à moi, je veux examiner ce que l'ouvrage de M. Savard est en lui-même, et peut-être dans cet examen pourrais-je faire voir que les idées qu'on a en général concernant l'enseignement de l'harmonie manquent de justesse.

M. Savard explique l'objet qu'il s'est proposé dans les phrases suivantes :

« De tous les ouvrages didactiques qui ont succédé à celui de Rameau, le plus clair, le plus précis est incontestablement le Traité » d'harmonie de Catel. La théorie y est fondée sur un principe simple » et naturel; mais les exemples sont rares; les exercices manquent » dans ce livre.

» Pour combler la lacune laissée par son maître, M. Dourlen a fait » paraître un ouvrage pratique où la théorie de Catel reçoit son appli- » cation dans d'excellents modèles.

» Dans ces derniers temps, des hommes éminents ont de leur côté » publié d'importants travaux pour améliorer l'enseignement. Ils ont » émis des idées neuves, et répandu de la lumière sur des points » obscurs; malheureusement il est à regretter qu'ils aient trop négligé » la pratique de l'art.

» Il restait donc à faire un ouvrage réunissant, dans une juste me- » sure, les exercices pratiques et les notions théoriques qui les éclai- » rent et les vivifient. »

Il y a dans ce dernier passage une erreur de fait; car Kollmann et Fœrster ont publié depuis longtemps des ouvrages écrits au même point de vue que celui de M. Savard. La *Théorie de la composition*, de Godefroid Weber; le premier volume du *Manuel de la composition*, par André; la *Science de la composition musicale*, de M. Marx, et enfin les Traités de Dourlen et surtout de Perne, ne sont pas autre chose. Mais voilà précisément ce que je leur reproche; car si quelque chose peut nuire à la conception de l'harmonie, comme science, c'est la multitude des exercices sur les règles; c'est la discussion des cas particuliers, qui, si étendue qu'elle soit, n'atteint jamais l'universalité des cas possibles. Catel en avait bien jugé : c'est pourquoi il s'est renfermé dans le nombre d'exemples nécessaire pour l'intelligence de son texte. Pour le reste, il avait compris que c'est dans les leçons du professeur qu'on trouve tous les exemples pour les développements nécessaires, et que les exercices ne sont utiles que lorsqu'ils sont accompagnés des corrections du maître. Apprendre sur l'art d'écrire est impossible, parce que dans l'inexpérience on n'aperçoit pas les fautes qu'on a faites, et conséquemment on ne peut les corriger. C'est pour cela que Catel, qui n'avait placé qu'un petit nombre d'exemples dans son Traité, en a écrit une grande quantité pour ses leçons au Conservatoire. Ces leçons, laissées par lui dans l'école, ont été copiées par ses élèves et par ses successeurs; Dourlen en a publié une partie dans son Traité. Je les ai recueillies, dans ma jeunesse, en un volume de 650 pages, et depuis dix-huit ans M. Bosselet, mon élève, professeur d'harmonie au Conservatoire de Bruxelles, en tire des exemples pour l'application de ma théorie à la pratique, en y ajoutant tout ce que j'ai écrit pour l'harmonie attractive de l'époque actuelle et ses propres travaux.

On se trompe sur la destination de la science de l'harmonie. L'harmonie est un sentiment dont nous avons l'instinct plus ou moins riche, et qui se développe par l'audition et l'habitude. A qui n'a pas cet instinct, vous ne le donnerez jamais, surtout par les exemples et les exercices écrits; mais à qui le possède, les exemples multipliés que je trouve dans le livre de M. Savard, sur l'emploi d'un accord, sont absolument inutiles. Pour développer le sentiment de l'harmonie dans les bonnes organisations, je prise beaucoup plus l'exercice de l'accompagnement des *partimenti* sur les instruments à clavier. Dans cet exercice, les doigts deviennent harmonistes en même temps que l'oreille et la tête. S'agit-il de l'art d'écrire? Rien de tout cela ne peut le donner, et l'on s'évertuera en vain sur des accords écrits avant d'acquérir la moindre facilité à faire mouvoir des parties d'une manière élégante et naturelle. C'est le contre-point qu'il faut aborder pour cela; sans lui, on n'arrive à rien.

Comme science l'harmonie n'est qu'un sytème, un résumé, un tableau. Si l'on veut y mettre autre chose que la génération des accords, les lois de leur succession et leur destination tonale, on sort de son domaine et l'on s'égare. Pour un homme bien organisé, apprendre cette science de manière à en saisir l'esprit et à ne jamais l'oublier, n'exige que peu de temps. Depuis longtemps je ne donne plus de leçons d'harmonie; mais, par exception, lorsque j'ai trouvé d'heureuses natures, j'ai voulu faire leur éducation complète, et presque toujours quinze jours m'ont suffi pour leur enseigner toute l'harmonie considérée comme science. A l'égard de la pratique, qui ne s'acquiert que par l'exercice, je leur indiquais le travail à faire au piano sur les *partimenti*, et je les mettais immédiatement au contre-point. Au nombre des artistes distingués que j'ai formés de cette manière, je citerai l'excellent organiste, M. Lemmens.

Voilà en quoi je diffère d'opinion avec M. Savard, et pourquoi je n'ai mis dans mon Traité d'harmonie que les exemples nécessaires pour l'intelligence du texte, persuadé que le reste appartient au professeur, et que la profusion d'exemples dans un traité de cette science, ne peut que faire perdre beaucoup de temps. Cette opinion ne m'empêche pas de rendre justice à la netteté de pensée et d'expression qui se fait remarquer dans l'ouvrage du jeune professeur, ainsi qu'à la bonne disposition des diverses parties de son livre.

FÉTIS père.

DIALOGUE POUR VOIX DE BASSE ET TÉNOR.

La Basse. — Qu'avez-vous donc, mon cher?... Je vous trouve la figure toute renversée, le sourcil crispé, l'œil ardent, et, comme dit Lysandre dans *l'Irato*, une belle tête de colère.

Le Ténor. — On l'aurait à moins.

La Basse. — Il vous est donc arrivé quelque chose de terrible?

Le Ténor. — Non pas, mais d'odieux, d'insupportable, d'irritant!...

La Basse. — Vous voilà encore avec vos nerfs!...

Le Ténor. — Dites ce que vous voudrez; vous ne m'empêcherez pas d'en avoir, et, par tempérament, de préférer le coup de poignard qui tue, au coup d'épingle qui agace, exaspère.

La Basse.—Il est clair qu'avec le coup de poignard ce serait plus tôt fini; mais enfin quel coup d'épingle avez-vous reçu?

Le Ténor. — Je sors d'une maison, où j'avais à traiter d'une importante affaire. Personne!... On m'invite très-poliment à attendre... Le maître du logis ne doit pas tarder... On m'ouvre son cabinet... on me donne ses journaux. . on m'aurait donné ses pantouffles!... Mais il y avait là un affreux perroquet, perché sur son bâton, qui, dès mon entrée, s'est mis à répéter sans fin ni cesse : *As-tu déjeuné, Jaco?... As-tu déjeuné, Jaco?* Ma foi, je n'ai pu y tenir, et, quelque intérêt que j'eusse à rester, je me suis élancé de rage!... Il eût été question d'une fortune, que je n'eusse pu rester une seconde de plus!... Je vous demande un peu quelle atroce manie on a d'apprendre à tous les perroquets cette phrase insipide : « *As-tu déjeuné, Jaco?* »

La Basse. — Vous aimez mieux qu'ils chantent : *J'ai du bon tabac dans ma tabatière*, ou *Quand j'ai bu du vin clairet!*

Le Ténor. — Par exemple!... Je vous trouve charmant... Mais à quoi songe le préfet de police de ne pas prendre des mesures pour mettre fin à cette niaiserie barbare?... Entendre toujours répéter : *As-tu déjeuné, Jaco?* Il y a de quoi devenir fou!... C'est le type de l'immobilité, du non sens, du vulgarisme!

La Basse. — Vous en voulez aux perroquets... Moi, je l'avouerai, je ne suis pas plus choqué de la phrase qui vous révolutionne, que d'une multitude d'autres phrases, non moins banales, sur lesquelles le monde vit éternellement.

Le Ténor. — Vous n'êtes pas nerveux.

La Basse. — Je vous rends des points.

Le Ténor. — Le genre humain tout entier se divise en deux espèces, les *Alceste* et les *Philinte* : vous êtes dans les *Philinte*.

La Basse. — Je suis dans les basses-tailles

Le Ténor.— Et la basse-taille se complaît aux mouvements larges et tranquilles : son timbre est plein et rond, sa qualité onctueuse. Elle aspire moins à monter qu'à descendre : elle est moins faite pour les pas sions que le ténor.

La Basse. — Peut-être en inspire-t-elle moins, ce qui ne l'empêche pourtant pas d'en éprouver.... Peut-être aussi est-elle moins irritable. J'en juge par votre colère à propos de la phrase : *As-tu déjeuné, Jaco?* Et que direz-vous donc de l'inévitable : *Comment vous portez-vous?* qui, selon moi, vaut bien l'autre, et que vous entendez se reproduire chaque fois que vous rencontrez quelqu'un, soit ami, soit indifférent, dans un salon, dans la rue, le matin, le soir, à toute heure du jour ou de la nuit?

Le Ténor. — Je ne conteste pas que *Comment vous portez-vous?* ne soit fort insipide, d'autant plus que ceux qui vous le disent n'attendent généralement pas votre réponse; mais je trouve que c'est une formule parfaitement inventée pour établir un moyen de communication entre certaines gens qui, sans cela, n'auraient absolument rien à se dire, et ne sauraient comment s'aborder. Vous en avez fait l'épreuve. Combien de fois après avoir échangé le *Comment vous portez-vous?* avec le *très-bien, et vous-même?* êtes-vous restés face à face, dans un embarras comique, épuisant votre cervelle à chercher vainement ce que vous pourriez ajouter, et ne parvenant à vous tirer d'affaire qu'en saluant avec un sourire, et en vous écriant : *Il fait bien beau* ou *il fait bien vilain aujourd'hui!*

La Basse. — C'est vrai : *Comment vous portez-vous?* est une question commode, mais pas plus spirituelle que l'autre : *As-tu déjeuné Jaco?* Et ce n'est pas la seule de ce genre dont l'homme civilisé se permette l'usage, à l'instar de l'animal emplumé. J'en retrouve partout l'équivalent : je n'entre pas dans un salon, dans une assemblée, je n'ouvre pas un journal que d'une manière ou d'une autre, votre banal et antipathique : *As-tu déjeuné, Jaco?* ne bourdonne à mes oreilles ou ne se dresse devant mes yeux. Vous qui parlez, je gage que vous vous en servez tous les jours et sans vous en douter. Si vous rencontrez un auteur, ne lui demandez vous pas tout de suite : « Eh bien! » que faites vous de neuf? Quand votre pièce sera-t elle jouée? » Si c'est un acteur : « Eh bien! avez-vous quelque nouveau rôle?... Êtes » vous content de celui que vous étudiez?... Croyez-vous que l'ou- » vrage réussisse? » Autant de phrases convenues, stéréotypées; autant de formules du genre de celle : *As-tu déjeuné, Jaco?* Nommez-moi une personne quelconque, et je m'en vais vous dire sur-le-champ avec quel mot vous l'aborderez. Désignez-moi un sujet quelconque, et je vais vous donner le catalogue des arguments que l'on emploiera pour ou contre. Prenez un artiste dans la foule, chanteur ou instrumentiste, et je vous écrirai la liste des morceaux qu'il va vous chanter ou vous jouer.

Le Ténor.—C'est tout simple : il y en a qui répètent pendant vingt-cinq ans les mêmes choses!

La Basse. — Et vous vous fâchez contre les perroquets! Et vous allez jusqu'à les dénoncer comme l'immuable symbole de l'opposition au progrès! Le progrès! Tenez, voilà un de ces thèmes sur lesquels, dès qu'on les entame, fondent de toutes parts les phrases toutes faites, les arguments sellés et bridés, qui n'attendent que le coup de fouet pour partir!

Le Ténor. — Est-ce que vous niez le progrès, par hasard?

La Basse. — Dieu m'en garde! mais je trouve que souvent on l'exagère, qu'on le cherche où il n'est pas, et qu'on le vend plus cher qu'il ne vaut. Ne confondons pas l'impatience des gens qui ne sauraient demeurer en place avec l'amour du progrès véritable. Tout changement n'est pas un progrès; toute innovation n'est pas une amélioration. Où prenez-vous le progrès? Cela dépend des goûts. Quand j'étais jeune, on me répétait sans cesse qu'il fallait chercher le progrès en arrière, et qu'on ne pouvait trop reculer pour le trouver. Il n'y avait de beau et de grand que l'ancien : le monde et les arts allaient toujours dégénérant, et nous touchions du doigt à l'extrême décadence. Maintenant que suis vieux, c'est l'opinion contraire qui prédomine : on me dit qu'il faut toujours marcher en avant, que le monde et les arts rajeunissent à mesure qu'ils prennent des années, et que pour trouver le progrès on ne saurait trop s'élancer dans l'avenir! Je ne demande pas mieux, et pourtant quelle fatigue que de se sentir toujours poussé par le terrible *Marche! marche!* quand on serait si heureux de se reposer un moment! Quelle inquiétude que de s'entendre toujours menacer d'un bouleversement universel!

Le Ténor. — Rassurez-vous : quelle que soit la doctrine à la mode, le beau ne changera pas de nature et ne perdra rien de sa puissance. Les grands artistes, quel que soit leur âge, conserveront leur gloire et leur empire.

La Basse. — Et les perroquets répéteront peut-être jusqu'à la fin des siècles : *As-tu déjeuné, Jaco?*

R.

ACADÉMIE DE MARSEILLE.

Nous avons donné récemment des fragments de la notice biographique et critique sur Bellini, composée par G. Bénédit, et lue par lui le jour de la réception d'Auguste Morel à l'Académie de Marseille.

Voici maintenant quelques extraits du discours prononcé le même jour par le nouvel académicien, notre ancien confrère dans la presse, et aujourd'hui directeur du Conservatoire de la cité phocéenne. Auguste Morel s'était toujours distingué comme critique par la loyauté de ses appréciations, par la politesse de ses formes. Il avait le rare mérite de bien savoir ce dont il parlait et de n'en parler qu'avec une modération toujours pleine de convenance.

Dès le début de son discours. il rend un juste hommage aux artistes-musiciens qui de nos jours ont marqué leur place à côté des littérateurs de premier ordre : il nomme Halévy, Berlioz, Adolphe Adam, dont il s'est honoré de suivre pendant quelque temps les traces, et par une transition toute naturelle, il arrive à l'ami qui siége à côté de lui, à l'auteur de la notice sur Bellini, et aussi d'un discours non moins judicieux que brillant, prononcé il y a quelques années dans l'enceinte de l'Académie, et que peut-être nos lecteurs n'auront pas oublié. Le discours avait pour sujet la décentralisation, ce thème bannal de divagations stériles, cachant sous un nom barbare une chose qui ne l'est guère moins, et que G. Bénédit, quoique habitant la province, avait fort spirituellement frappée d'anathème.

Auguste Morel reprend et continue la thèse soutenue par son ami.

« La décentralisation ! Permettez-moi à mon tour de dire quelques mots sur cette grande question ; cela me conduira naturellement à examiner l'état de l'art musical dans notre ville. Si l'on entend par la décentralisation, méconnaître la suprématie littéraire et artistique de Paris, échapper à l'action puissante qu'il exerce sur nos goûts et nos idées, tenter avec les ressources relativement si restreintes que possède une ville de province, si importante qu'elle puisse être, de produire quelque chose de grand et de beau qui puisse rivaliser avec les œuvres des littérateurs et des artistes parisiens, oh ! il n'y a pas de doute, c'est un rêve, une chimère ! Il y a plus, la décentralisation, si on pouvait l'opérer dans de certaines conditions, en disséminant par exemple sur toute la surface de la France ce qui se trouve réuni dans la capitale, serait une chose essentiellement mauvaise et nuisible. N'est-il pas bon en effet qu'il y ait un centre où puissent converger toutes les intelligences d'élite, tous les génies créateurs, pour que, se réchauffant et se fécondant par le rapprochement et le contact mutuels, ils forment un faisceau lumineux qui rayonne de là non pas seulement sur le pays, mais sur l'Europe entière ! La gloire littéraire et artistique de Paris n'est pas le privilége de Paris seul, c'est la propriété de la France entière, car la France entière y a travaillé. Paris n'a pas seul le droit de s'enorgueillir des poëtes, des littérateurs, des artistes qui vivent dans ses murs ; car il n'est pas dans le pays de ville grande ou petite, peut-être pas de localité, si humble et si ignorée qu'elle soit, qui ne s'y trouve représentée par un ou plusieurs de ses enfants. Je n'ai pas besoin, Messieurs, de vous nommer tous ceux de nos compatriotes qui y soutiennent si dignement l'antique honneur de la Provence. Notre heureuse patrie n'a pas dégénéré sous ce rapport, et elle conserve toujours le feu sacré de la poésie aussi ardent, aussi vivace qu'à l'époque des ménestrels et des trouvères.

» Je suis donc de l'avis de mon honorable confrère ; ainsi comprise la décentralisation est une impossibilité. Mais est-ce à dire pour cela qu'il n'y ait rien à faire hors de Paris ? Je n'irai pas bien loin pour trouver des preuves du contraire. Ces preuves, c'est vous-mêmes, Messieurs, qui me les fournirez. N'y a-t-il pas dans vos rangs un poëte que Paris a applaudi avec transport, que l'Académie française elle-même a couronné ? Un peintre qui a fondé une école marseillaise, et dont les tableaux paraissent chaque année avec éclat aux expositions de Paris ? Enfin, dans la littérature, dans les sciences, dans toutes les branches des connaissances humaines, votre compagnie n'a-t-elle pas produit des travaux remarquables que les meilleurs esprits de la capitale ont plus d'une fois consultés avec fruit ?

» Si la musique, quoique déjà si bien représentée parmi vous, ne s'est pas montrée aussi féconde, cela tient peut-être beaucoup à des causes inhérentes à la nature de cet art. Il n'y a qu'une seule manière d'être poëte, littérateur ou peintre, en produisant des poëmes, des livres, des tableaux ; mais en musique, sans avoir rien créé soi-même, on peut encore occuper un rang distingué en n'ayant fait qu'interpréter et commenter les œuvres des autres. Et quant à la composition musicale, songez que, pour une des parties les plus importantes de l'art, le musicien ne peut rien par lui seul. Si je vous dis cela, Messieurs, c'est que j'ai l'espoir d'être entendu de vous. Que vos poëtes nous viennent en aide, qu'ils nous fournissent la matière première, et qui sait si de cette collaboration fraternelle il ne pourra pas sortir quelque grande œuvre lyrique ?

» Déjà quelques essais de ce genre ont été tentés à Marseille et non sans succès. Notre théâtre, grâce à la munificence de nos édiles, est parfaitement en mesure pour faire valoir les œuvres qu'on le chargerait de mettre en lumière. Mais peut-être y aurait-il encore quelque chose à faire sous ce rapport. Je n'ai certainement pas la prétention de donner de conseil à personne, et ce que je vais dire ne se rapporte nullement à la direction actuelle pas plus qu'à celle qui l'a précédée. Je parle en général et je veux seulement faire connaître ce qui se fait dans la ville sur laquelle nous devons chercher à nous modeler. A Paris, il y a près de tous les théâtres subventionnés par le gouvernement un commissaire spécialement chargé de surveiller non pas la direction admitrative, mais la gestion artistique de ces établissements. S'il s'agissait simplement du choix des premiers sujets, une pareille charge serait à peu près une sinécure, car c'est là ce qui frappe surtout les yeux et les oreilles du public, et l'intérêt des directeurs leur fait une loi, sur ce point, de le satisfaire le plus possible. Mais l'organisation d'un théâtre est une chose essentiellement complexe. Il y a une foule de détails, d'accessoires en apparence moins importants, mais, en réalité, non moins essentiels à la perfection de l'ensemble. C'est ainsi que le commissaire impérial surveille le choix des ouvrages, la mise en scène, les décors et surtout la bonne composition des chœurs et de l'orchestre, et tient la main à ce que, par des raisons d'économie mal entendue, les bons artistes ne soient pas remplacés par d'autres moins capables qui coûteraient moins cher. Je le répète, on aurait tort de voir dans ce que je dis ce qui n'y est pas ; je ne prétends faire aucune critique, aucune allusion à ce qui se fait ou a pu se faire ; je n'ai voulu qu'indiquer un exemple qui serait peut-être bon à suivre.

» De la musique dramatique je passe maintenant à la musique sacrée, et j'espère que la transition ne vous paraîtra pas trop forcée de la part d'un musicien, car ce sont deux branches de l'art également importantes. Ici encore je trouve que nous sommes en infériorité relativement à Paris. A Marseille, la cathédrale exceptée, tout ce que les églises demandent à la musique pour la célébration du service divin, c'est un organiste. A Paris, il y a de plus dans toutes les paroisses un maître de chapelle qui touche un orgue d'accompagnement placé dans le chœur, et deux contre-bassistes. En outre des chantres, il y a des chanteurs pris parmi les élèves du Conservatoire, quelquefois même parmi les artistes des théâtres lyriques. Je sais qu'il y a peut-être là quelque question de rite, pour laquelle je confesse mon incompétence : aussi n'est-ce pas sans hésiter un peu que j'ai abordé ce sujet, et je déclare d'avance que s'il y avait quelqu'une de mes paroles qui fût le moins du monde entachée de lèse-orthodoxie, je m'empresserais de la rétracter. Je ne parle qu'au point de vue de l'intérêt de mon art, et je dis que de la composition du personnel musical et chantant des églises de Paris, il résulte un ensemble harmonieux bien autrement satisfaisant que celui que nous offrent ici les voix des chantres soutenues uniquement par le serpent. Je l'avoue, Messieurs, mes oreilles ont une aversion insurmontable pour cet informe instrument, que l'art musical a banni rigoureusement de tous les orchestres, et qui n'a pu trouver de refuge qu'au lutrin.

Toutes les fois que j'entends ses rauques mugissements, il me revient involontairement en mémoire ces deux vers d'une épigramme de Boileau, qu'on peut, je crois, lui appliquer avec une légère variante :

Il me semble *entendre* le diable
Que Dieu force à louer les saints.

Quant aux exécutions de messes à grand orchestre, j'ai le regret de voir qu'elles soient moins fréquentes que par le passé, et que Marseille n'utilise pas mieux, sous ce rapport, les ressources qu'elle possède. Cela tient peut-être d'abord à un peu de refroidissement de zèle de la part de nos amateurs, à la dissolution d'une Société qui, pendant longtemps, a fait briller l'art musical d'un vif éclat dans notre ville; mais cela tient encore à une décision prise depuis quelques années, qui, en interdisant aux femmes de chanter dans les chœurs et en supprimant ainsi le précieux concours des voix de soprani, rend impossible l'exécution de presque tous les chefs-d'œuvre de musique sacrée des maîtres tant anciens que modernes. Devant un pareil obstacle, les musiciens ne peuvent que s'incliner et attendre respectueusement qu'il plaise à la sagesse de l'autorité ecclésiastique de le lever.

» L'une des causes que je viens de signaler, la dissolution, qui remonte déjà assez loin, de notre première société musicale, a également considérablement ralenti la ferveur du culte intelligent que Marseille a de tout temps voué à la musique symphonique. Disons, au grand honneur de cette société, et par conséquent de notre ville, qu'elle avait déjà exécuté toutes les symphonies de Beethoven bien avant la création de la Société des concerts du Conservatoire de Paris, alors que les musiciens de la capitale mettaient encore en question la valeur de ces œuvres immortelles. Depuis cette époque, cependant, Marseille n'a pas dû complétement se sevrer du noble plaisir d'entendre ces magnifiques compositions. Dans leurs solennités annuelles, les membres de l'Association des artistes musiciens les font figurer avec éclat sur leur programme, et les exécutent avec le soin et le respect religieux qu'elles méritent. Mais un seul concert par an de grande et belle musique, c'est bien peu pour une ville comme la nôtre! Ce qu'il nous faudrait, ce serait une institution comme celle que Paris possède et que je viens de nommer. Marseille devrait avoir, elle aussi, sa Société des concerts du Conservatoire, établie sur des bases solides et fermement décidée à travailler avec ardeur et persévérance aux progrès de l'art musical. Les éléments ne manqueraient pas pour cela. A aucune autre époque Marseille n'a possédé un plus grand nombre d'artistes de talent pour en former le noyau. L'autorité locale ne lui refuserait certainement pas sa protection, nos amateurs d'élite la soutiendraient de leur sympathies, au besoin de leur coopération ; nos Sociétés chorales seraient fières de concourir avec elle aux exécutions des grandes œuvres. »

ÉPHÉMÉRIDES MUSICALES.

17 juillet 1751. Haendel achève son dernier ouvrage, l'oratorio *Jephté*, qu'il avait commencé le 21 janvier précédent. (Voyez les Éphémérides du 24 février.)

18 — 1821. Naissance de la célèbre cantatrice Pauline Garcia (Madame Viardot), à Paris (Voyez les Éphémérides du 22 janvier.)

19 — 1827. Naissance de Guillaume Kalliwoda (fils de J. Wenceslas K., maître de chapelle du prince de Fürstenberg), à Donaueschingen. Il est directeur de musique à Carlsruhe.

20 — 1791. Première représentation de *Lodoïska*, de Cherubini, à Paris.

21 — 1789. Naissance de Joseph Wolfram, à Dabrzau (Bohême). Il est auteur de plusieurs opéras.

22 — 1812. La célèbre cantatrice française, Mme Saint-Huberti, est assassinée près de Londres, avec son second mari, le comte d'Entraigues.

23 — 1734. Naissance du célèbre compositeur dramatique Gaspard Sacchini, à Puzzuoli.

Théodore PARMENTIER.

NOUVELLES.

*** Depuis le jour de la réouverture, l'Opéra-Comique n'a cessé de voir le public se presser dans son enceinte. Même dans les jours les plus chauds, les recettes ont été bonnes, et elles augmentent à chaque variation de l'atmosphère. L'attrait d'une salle restaurée et brillante est pour quelque chose dans cet empressement, mais les ouvrages y contribuent davantage encore. La reprise des *Mousquetaires de la Reine*, celle d'*Haydée*, ont exercé l'influence la plus heureuse. *L'Ambassadrice* et *le Maçon* sont également revus avec un vif plaisir. *Le Nabab*, l'ouvrage nouveau, dont M. Halévy a écrit la musique, doit être donné vers la fin de ce mois.

*** Le Théâtre-Lyrique réouvrira ses portes au public le 1er septembre, par *la Moissonneuse*, opéra en trois actes, écrit pour Mme Colson et M. Laurent. La troupe est aujourd'hui au grand complet. Mme Cabel, dont le délicieux talent de chanteuse a obtenu un succès de vogue dans nos premières villes de France, va faire son début, au Théâtre-Lyrique, dans un opéra en trois actes d'un de nos meilleurs compositeurs. M. et Mme Meillet, les deux transfuges de l'Opéra-Comique, joueront un opéra en trois actes écrit pour eux, par M. Ad. Boïeldieu. Un opéra en trois actes, de Clapisson, un autre de Maillart; enfin un ouvrage important de J.-B. Wekerlin, dont le début a été heureux : voilà ce qui a été préparé pendant la clôture du théâtre. Il y aura un prologue d'ouverture très-amusant, et dont la musique sera confiée à six compositeurs nouveaux, qui feront, le même jour, leur début au théâtre : l'idée est heureuse, nouvelle, et nous promet un succès nouveau à ajouter à tous ceux que nous devons déjà au Théâtre-Lyrique.

*** Mlle Rouvroy, qui chantait dernièrement au Théâtre-Lyrique, est engagée au théâtre de Rouen.

*** Dérivis est à Paris en ce moment. Ce chanteur français, qui, après avoir tenu une place distinguée à l'Opéra, a paru avec non moins de succès sur les grands théâtres d'Italie arrive de Jassy, capitale de la Moldavie, où il a fait une saison, et il y est encore engagé pour la saison prochaine.

*** Mme Charton-Demeur, dont nous avons souvent enregistré les brillants succès à Marseille, vient d'arriver à Paris, et s'y reposera quelque temps.

*** Un opéra bouffe en trois actes, *Due mogli in una* (Deux femmes en une), vient d'être donné à Milan, au théâtre des *Filodrammatici*. La musique est d'un jeune homme, Cesare Dominicetti, et ne manque pas, dit-on, d'un certain mérite. Le principal rôle avait pour interprète Mlle Martinetti, qui s'est fait entendre l'hiver dernier à Paris dans quelques concerts.

*** Parmi les récentes publications de mariage du premier arrondissement de Paris, on a remarqué les deux suivantes : M. le comte Pepoli avec Mlle Alboni, cantatrice dramatique, et M. Carlo Venier, comptable, avec Mlle Alboni, sœur de la célèbre artiste.

*** Un décret, en date du 6 juillet, place l'autorisation préalable pour les ouvrages dramatiques destinés aux théâtres impériaux subventionnés, dans les attributions du ministère d'État, auquel les manuscrits devront à l'avenir être déposés pour être examinés. Cette mesure est la conséquence naturelle du décret qui a transporté dans les attributions du ministère d'Etat l'administration de ces théâtres.

*** Emile Prudent est de retour à Paris. La troisième saison que cet éminent artiste vient de passer à Londres l'y a définitivement établi dans la faveur publique et donnera désormais à ses visites le caractère d'une régulière périodicité. Comme nous l'avons déjà dit, Emile Prudent a joué dans tous les grands concerts : celui de Mme Puzzi donné à Hanover-Square, celui de la nouvelle Société philharmonique (le quatrième) à Exeter-Hall, dans la matinée de Mme Mortier de Fontaine, à la Société philharmonique de Dublin, dans la matinée de M. Poignet, le violoncelliste, au bénéfice de Puzzi sur le théâtre de Drury-Lane, à la brillante matinée de Mme Mac-Donnel, sans compter une multitude de matinées et de soirées qui avaient lieu dans des maisons particulières. La *Chasse*, le *Réveil des Fées*, le *Retour des Bergers*, ont obtenu partout, sous les doigts magiques de l'auteur, un succès d'enthousiasme. Enfin, il a terminé par un coup d'éclat au *Testimonial-Concert* donné par Jullien à Drury-Lane.

*** Voici le programme du grand concert vocal qui, selon l'usage annuel, sera donné à l'Isle-Adam, le dimanche 24 juillet 1853, au profit des pauvres de l'Isle-Adam et de Valmondois, par notre célèbre Duprez : *Première partie*. — 1° Nocturne à quatre voix, par MM. Duprez, Gueymard, Guignot et Mlle Duprez ; 2° duo de *Moïse*, de Rossini, par Mlles Poinsot et C. Duprez ; 3° romance de *Galathée*, de V. Massé, par M. R. Delaunay; 4° fantaisie pour la flûte, sur *la Perle du Brésil*, d'Altès, exécutée par l'auteur ; 5° air de *Lucrezia Borgia*, de Donizetti, par Mme Bertini ; 6° romance de *Louise Miller*, de Verdi, par M. Gueymard ; 7° duo des *Rossignols*, de Joanita, de Duprez, avec accompagnement de flûte, par Mlles F. Miolan, C. Duprez et M. Altès. — *Seconde partie*. — 1° grand quatuor de *Parisina*, de Donizetti, par MM. Duprez, Portehaut, Guignot et Mme Bertini ; 2° air de *Moïse*, de Rossini, par Mlle Poinsot ; 3° air de *Macbeth*, de Verdi, par M. Portehaut ; 4° air des *Mousquetaires*, d'Halévy, par Mlle Duprez ; 5° *la Reine du tournoi*, de Duprez, romance par M. Gueymard ; 6° *En vain j'espère*, de *Robert-le-Diable*, de Meyerbeer, par Mlle F. Miolan ; 7° romances, par Mlles F. Miolan et C. Duprez ; 8° *Trois ténors sérieux*, trio bouffe, de Duprez, par MM. Duprez, Gueymard et R. Delaunay. — On trouve des billets à Paris, chez M. Brandus, 103, rue Richelieu.

*** Une charmante fête musicale a été donnée, dimanche dernier, à Douai, à l'occasion de la fameuse ducasse de Gayan. Deux de nos artistes

de l'Opéra-Comique, Mlle Lefebvre et M. Jourdan, s'y sont fait entendre avec le plus éclatant succès. Mlle Lefebvre a chanté l'air d'*Haydée* et celui de *la Tonelli* avec une verve et une bravoure remarquables. Elle a dit ensuite, avec Jourdan, un duo de *Giralda* et un duo de *la Perle du Brésil*. Ces deux morceaux ont été couverts d'applaudissements. Jourdan a chanté l'air de *Joseph* avec tant d'expression, de charme, de sensibilité que l'âme des auditeurs en a été pénétrée, et que les larmes coulant de tous les yeux ont attesté une des plus vives émotions qu'ait jamais produites un artiste. Jourdan n'a pas eu moins de succès dans la romance de *Raymond*.

*** L'Association musicale de Lille a donné l'an dernier un concours de chant, dans lequel se sont fait entendre plusieurs Sociétés remarquables de France, de Belgique et d'Allemagne. Ce concours a produit dans le nord de la France d'importants résultats, car, outre les progrès immenses qu'il a fait faire aux Sociétés chorales du Nord, on voit chaque jour se former, jusque dans les plus petites communes, des Sociétés de chant d'ensemble. Une autre solennité musicale, qui aura lieu dans la même ville, demain lundi, 18 juillet, produira sans doute le même effet sur nos musiques militaires. La grande harmonie de Paris, dirigée par M. Mohr, avec la nouvelle organisation instrumentale d'Adolphe Sax, donnera, dans le local de l'Association musicale de Lille, un concert, dont voici le programme : 1° Marche du *Prophète*. — 2° Fantaisie sur *Giralda*. — 3° Fantaisie sur *Robert-le-Diable*, exécutée par la fanfare. — 4° Air varié. — 5° Fantaisie sur *Zanetta*. — 6° *L'Enfant prodigue*, fantaisie. — 7° Ouverture du *Carnaval romain*. — 8° Fantaisie sur *Norma*, exécutée par la fanfare. — 9° Ouverture de *Zampa*. — La salle des concerts sera décorée et le jardin brillamment illuminé.

*** Aujourd'hui dimanche, 17 juillet, au Parc et Château d'Asnières, grande soirée musicale et dansante. Solos de piston par Weber, éclairage par Bied, feu d'artifice par Aubin. L'excellent orchestre de Marx exécutera la nouvelle valse *Eugénie*, et le fameux quadrille sur *le Juif errant*, dont la vogue est si grande.

*** Pietro Combi, compositeur vénitien, est mort le 2 de ce mois à Milan, au moment où il passait dans la rue des Orfèvres. Il n'était âgé que de quarante-cinq ans. Dans le nombre de ses ouvrages, on distingue *Luisa Strozzi*, représentée au théâtre Carlo-Felice, à Gênes, au printemps de 1841.

*** Voici quelques détails sur le conseiller Schmidt, mort tout récemment : — Schmidt (Jean-Philippe-Samuel) naquit à Kœnigsberg, le 8 septembre 1779. Fils d'un conseiller de l'amirauté, et destiné à l'administration, il montra dès son jeune âge un irrésistible penchant pour la musique, dont il commença l'étude à sept ans. Schmidt eut successivement pour professeurs les organistes Schulz, Halter et Richter, et il apprit le contre-point avec promptitude, grâce à l'excellente méthode du compositeur Schœnebeck. Après avoir publié un concerto de piano qui attira sur lui l'attention des musiciens expérimentés, Schmidt composa plusieurs opéras représentés à Kœnigsberg, et offrant de réelles beautés, entre autres *Théodore* (1812), joué avec un brillant succès, et *l'Ange sur le champ de bataille*, cantate admirable dont la vogue fut immense à Berlin. Schmidt, devenu conseiller aulique, n'abandonna pas l'art auquel il avait dû ses plus vives jouissances ; on lui doit encore des cantates, des messes, des oratorios, où se font remarquer une élégance de style et une vérité d'harmonie bien rares à toutes les époques. Enfin, pour que rien ne manquât à l'artiste, il avait subi le baptême de l'adversité. La guerre de 1807 ayant détruit sa position, il donna des concerts et des leçons de piano; puis, l'épreuve courageusement subie, un sourire de la fortune rétablit Schmidt dans une position digne de son talent. Lié avec Haydn et Naumann, Schmidt s'inspira heureusement de la manière des maîtres, et imprima à ses œuvres un cachet durable.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres*, 15 juillet. — La saison musicale se poursuit et s'achève de la manière la plus brillante pour les artistes, dont le talent justifie la renommée et la faveur. Dans ce nombre et au premier rang se place Jacques Blumenthal, le charmant compositeur-pianiste, qui a donné son concert dans l'hôtel de lady Matheson, sous le patronage de plus de trente duchesses, marquises, comtesses, vicomtesses et notabilités de l'aristocratie. Blumenthal y a joué *les Deux anges*, morceau caractéristique ; *le Rêve* et la *Marche des Slovaques*, une élégie et deux mazurkas encore inédites ; *le Sommeil interrompu*, fantaisie, et *les Mariniers*, scène italienne. Sa romance, *le Chemin du Paradis*, dont la popularité est prodigieuse, a été chantée par Gardoni. Mme Viardot s'est fait entendre aussi, seule et avec le célèbre ténor. — Le second concert donné par Mlle Clauss mérite une mention toute particulière. Il a eu lieu jeudi dans Willis's rooms, et la jeune virtuose en a fait presque tous les frais, ce qui veut dire qu'elle en a eu tous les honneurs, en exécutant une suite de pièces de J.-S. Bach; la sonate, œuvre 110, de Beethoven ; des romances sans paroles, de Mendelssohn ; un impromptu, de Chopin, et la sonate, œuvre 45, de Mendelssohn, avec accompagnement de violoncelle. — La nouvelle Société philharmonique a clôturé sa seconde saison, en donnant, le 8 de ce mois, son sixième concert. La première partie en était principalement consacrée à des œuvres de Spohr, notamment une symphonie pour deux orchestres : c'était l'auteur qui conduisait. La seconde partie se composait de la symphonie en *ré* de Beethoven, de l'ouverture de *Fidelio* ; d'une ouverture de Spohr, et de deux autres morceaux. A la fin de la première partie, Mlle Clauss et la jolie Miss Arabella Goddard ont supérieurement exécuté un duo de Mendelssohn et Moschèles, pour deux pianos et avec orchestre. — Avant de partir pour l'Amérique, Jullien a voulu faire ses adieux à l'Angleterre dans un *Testimonial Concert* dont le programme remplirait un journal tout entier. Tamberlick, Formès, Sims Reeves ; Mmes Castellan, Birch, Dolby et Doria y figuraient avec Emile Prudent, Bottesini, Reichert et Kœnig. Le *Struensée*, de Meyerbeer, était exécuté pour la première fois par une formidable armée d'instrumentistes et de choristes, marchant avec plus ou moins d'ensemble, sous la direction de Jullien.

*** *Berlin*. — Roger, après avoir pris congé provisoirement du public dans le rôle de Georges Brown, vient de partir pour Munich, où il est attendu avec impatience. Mlle Dobré, venant de Pétersbourg, est arrivée à Berlin.

*** *Vienne*. — Mlle Johanna Wagner est attendue ici. Ander, notre meilleur ténor, a été pris d'un crachement de sang après une représentation de *Titus*, opéra de Mozart.

*** *Stockholm*, 1er juillet. — On prépare au Théâtre-Royal la remise en scène de trois ouvrages appartenant à l'ancien répertoire de l'Opéra-Comique français, *Cendrillon*, de Nicolo; *l'Irato*, de Méhul ; *Ma Tante Aurore*, de Boieldieu. Dans ces ouvrages, paraîtra Mlle Nissen, actuellement Mme Salomon, qui vient d'être engagée pour six mois au Théâtre-Royal.

*** *Milan*. — Au théâtre philodramatique a été inauguré le buste de Metastase, avec une cantate de Lucantoni.

Le Gérant : BRANDUS.

POUR PARAITRE INCESSAMMENT

Chez BRANDUS et Ce, éditeurs, 103, rue Richelieu,

LE 91e PSAUME

Composé pour 8 voix à 2 chœurs et avec soli

(Sans accompagnement)

PAR

G. MEYERBEER

TEXTE LATIN ET TRADUCTION FRANÇAISE PAR

MAURICE BOURGES.

En vente :

BURGMULLER (Frédéric). — Valse brillante pour piano sur *les Mousquetaires de la Reine*. . . . . 5 »
— Le même, en feuilles 2 50
LEE (Edouard). — Polka-mazurka, sur les *Mousquetaires de la Reine*, pour piano . . . . . 4 »

A PARIS, CHEZ HACHETTE ET Ce,

A l'usage des Chanteurs :

PHYSIOLOGIE DE LA VOIX CHANTÉE

Suivie de considérations sur l'influence physique et morale de la voix, et sur l'influence de la musique sur la civilisation ; une brochure in-8°, prix : 1 fr.

ORIGINE DE LA GAMME MODERNE

OU

Théorie raisonnée de la musique.

On ne saurait, en effet, expliquer d'une manière satisfaisante la gamme sans remonter aux lois du son musical, aux lois de la sensation, à la tonalité moderne, en un mot, sans faire la théorie complète du système ; une brochure in-8°, prix : 1 fr., par

J. LESFAURIS.

A LA PORTÉE DE TOUTES LES INTELLIGENCES.

L'Harmonie dans ses plus grands développements, de T. R. Poisson, lauréat de l'Institut de France, seule et unique méthode présentant l'harmonie sous un jour entièrement nouveau ; net, 18 fr. Et *De la Basse sous le chant ou l'Art d'accompagner la mélodie*, suivie du *contre-point* et de la *fugue*; net, 20 fr.

A Paris, chez Paté, passage du Grand-Cerf, 26, et chez l'auteur, barrière du Roule, boulevard de l'Etoile, 10, où l'on peut encore souscrire à raison de 25 fr. les deux ouvrages pris ensemble.

ETUDES POUR LE PIANO

PUBLIÉES PAR

BRANDUS ET Cie, EDITEURS,

103, rue Richelieu.

ADAM PÈRE (L.).

CINQUANTE LEÇONS PRÉLIMINAIRES pour les petites mains, doigtées, extraites de sa Méthode . . . . . 15 »

ALBERT (E.).

Op. 17. DOUZE ÉTUDES 7 50

ALKAN (C.-V.).

Op. 31. VINGT-CINQ PRÉLUDES dans tous les tons majeurs et mineurs pour piano ou orgue, 3 suites, chaque. . . 9 »
Op. 35. DOUZE ÉTUDES dans tous les tons majeurs, 2 suites, chaque. . . . . 20 »
L'AMITIÉ, étude. . . . . 6 »

BACH (JEAN-SÉBASTIEN).

LE CLAVECIN BIEN TEMPÉRÉ : *Préludes et fugues* dans tous les tons majeurs et mineurs, soigneusement doigtés, 2 suites, chaque . . . . . 25 «
Les deux suites réunies . . . . . 48 »

CHOPIN (F.).

VINGT-QUATRE PRÉLUDES, 2 livres, chaque 9 »
TROIS ÉTUDES extraites de *la Méthode des méthodes* 7 50
Op. 45. PRÉLUDE. . . . . 6 »

CLEMENTI.

ÉTUDES DES GAMMES JOURNALIÈRES. . 6 »
PRÉLUDES ET EXERCICES dans tous les tons, 2 livres, chaque. . . . . 9 »

CRAMER (J.-B.).

Op. 73. VINGT-CINQ ÉTUDES CARACTÉRISTIQUES. . . . . 15 »
Op. 100. SOLFÉGE DES DOIGTS, nouvelle école pratique du piano, consistant en cent exemples d'une difficulté progressive et d'une grande variété de formes, servant d'exercices préparatoires à l'exécution des compositions modernes et des grandes études de l'auteur. . 20 »
Op. 107. Hommage à Mozart, DOUZE GRANDES ÉTUDES MÉLODIQUES . 20 »
ÉTUDES EN QUARANTE-DEUX EXERCICES, Deuxième livre . . . . . 18 »
EXERCICE JOURNALIER, consistant en gammes dans tous les tons, en exercices calculés pour donner aux mains la position convenable, et servant d'introduction aux Études de Clementi, Cramer, Moscheles, etc. . . . . 9 »
ÉDUDES DE DÉLASSEMENT, collection de pièces doigtées et classées progressivement. . . . . 12 »

CZERNY (CH.).

ÉTUDES DES ÉTUDES, Encyclopédie des passages brillants tirés des œuvres des pianistes célèbres, depuis Scarlatti jusqu'à nos jours, classés par ordre chronologique, 2 livres, chaque 15 »
Op. 139. CENT EXERCICES doigtés et très-gradués pour les commençants, 4 suites, chaque . . . . . 6 »
Op. 337. EXERCICE JOURNALIER pour atteindre et conserver le plus haut degré de perfection, consistant en quarante études. . . . . 12 »
Op. 409. CINQUANTE ÉTUDES SPÉCIALES, 2 suites, chaque. . . . . 20 »
Op. 453. CENT DIX EXERCICES faciles et progressif, 4 suites, chaque. . . . . 10 »
Les 4 suites réunies . . . . . 30 »
Op. 599. LE PREMIER MAITRE DE PIANO, cent études journalières et progressives, 4 livres, chaque . . . . . 6 »

CZERNY (CH.).

LE PARFAIT PIANISTE, collection complète d'études :
1er vol. Op. 599. *Le premier Maître* de piano, soixante-quinze études journalières . . . . . 12 »
2e — Op. 748. *Le Début*, vingt-cinq études pour les petites mains. 12 »
3e — Op. 749. *Le Progrès*, premier livre, vingt-cinq études . . . 12 »
4e — Op. 750. *Le Progrès*, deuxième livre, trente études . . . . . 12 »
5e — Op. 751. *Exercice d'ensemble*, études à 4 mains . . . . . 12 »
6e — Op. 699. N° 1. *L'Art de délier les doigts*, premier livre, vingt-cinq études. . . . . 18 »
7e — Op. 699. N° 2. *L'Art de délier les doigts*, deuxième livre, vingt-cinq études . . . . . 18 »
8e — Op. 755. *Le Perfectionnement*, vingt-cinq études caractéristiques. . . . . 24 »
9e — Op. 756. N° 1. *Le Style*, premier livre, vingt-cinq études de salon . . . . . 24 »
10e — Op. 756. N° 2. *Le Style*, deuxième livre, vingt-cinq études de salon . . . . . 24 »
Op. 754. SIX ÉTUDES ou amusements de salon :
N° 1. Étude. 4 50
2. Toccata. 4 50
3. Tarentelle. 4 50
4. Impromptu à l'écossaise . . . 4 50
5. Romance. 4 50
6. Impromptu passionné. 4 50
Les six réunis, net. . . . 10 »
Op. 777. LES CINQ DOIGTS, vingt-quatre exercices très-faciles, sur cinq notes, dans les tons les plus usités, 2 suit. ch. 6 »
Op. 807. HECTAMERON. Cent études nouvelles, progressives et de perfectionnement en 10 livraisons, chaque. . . . 9 »
Op. 817. LE JEUNE ÉLÈVE, quatre-vingt morceaux faciles et progressifs, suivis d'études journalières dans tous les tons, 2 livres, chaque . . . . . 9 »
Op. 818. LA VOLUBILITÉ, cinquante études en 2 suites, chaque . . . . . 12 »
Op. 819. LA MÉLODIE, vingt-huit études mélodiques et harmoniques, 3 suit. ch. 9 »
Op. 820. QUATRE-VINGT-DIX nouvelles études journalières pour perfectionner l'agilité des doigts. . . . . 12 »
Op. 821. LES HEURES DU MATIN, cent soixante exercices de 8 mesures, 3 suites, chaque . . . . . 10 »

DOEHLER (TH.).

Op. 42. CINQUANTE ÉTUDES DE SALON, 2 livraisons, chaque . . . . . 20 »
Op. 45. N° 1. DEUX ÉTUDES composées pour la Méthode des Méthodes . . . 7 50
Les mêmes, arrangées à 4 mains . . . 7 50

DREYSCHOCK.

Op. 4. LE TRÉMOLO . . . . . 5 »

GOLDSCHMIDT.

ÉTUDES EN SIXTES . . . . . 5 »

GOLINELLI.

Op. 15. DOUZE GRANDES ÉTUDES en 2 suites :
1re suite . . . . . 12 »
2e suite . . . . . 15 »

HELLER (ST.).

Op. 81. VINGT-QUATRE PRÉLUDES dans tous les tons, 2 suites, chaque . . . . 9 »
Op. 29. LA CHASSE, étude caractéristique. . 6 »

HENSELT.

Op. 2. POEME D'AMOUR, étude . . . . . 6 »
LA GONDOLE, étude . . . . . 4 »

KALKBRENNER (F.).

AJAX, étude . . . . . 5 »

KESSLER.

ETUDES . . . . . 24 »

LISZT (FR.).

VINGT-CINQ GRANDES ÉTUDES, 2 suites, chaque . . . . . 20 »
MAZEPPA, étude 7 50

MATHIAS (GEORGES).

Op. 10. DIX ÉTUDES DE GENRE . . . . . 20 »

MENDELSSOHN (F.).

Op. 35. SIX PRÉLUDES ET FUGUES . . . 12 »
Prélude et fugue. . . . . 5 »

MOSCHELÈS.

Op. 95. DOUZE GRANDES ÉTUDES CARACTÉRISTIQUES pour le développement du style et de la bravoure . . . 18 »
Op. 105. Deux études . . . . . 6 »

MULLER.

PIÈCES INSTRUCTIVES pour le piano, six livraisons à l'usage des pensions, chaque 5 »

ROSENHAIN (J.).

Op. 20. VINGT-QUATRE ÉTUDES MÉLODIQUES servant d'introduction à celles de Cramer . . . . . 12 »

SCHMITT (A.).

ÉTUDES divisées en trois parties :
1re partie. — Exercices préparatoires pour obtenir l'indépendance et l'égalité des doigts, suivis de vingt études.. 9 »

STŒPEL.

Op. 41. VINGT-QUATRE AIRS, précédés de petits exercices pour les premiers commençants . . . . . 6 »

TAUBERT.

Op. 41. LA CAMPANELLA, étude. . . . . 6 »

THALBERG (S.).

Op. 26. DOUZE ÉTUDES, 2 suites, chaque. . 12 »
Op. 36. Grande étude en *la* mineur 7 50
La même à 4 mains 7 50
Op. 45. Thème et étude en *la* mineur 7 50
Les mêmes, à 4 mains 7 50
Deux études composées pour la Méthode des Méthodes 7 50

VIGUERIE.

LES GAMMES dans tous les tons majeurs et mineurs en 3 octaves. . . . . 3 »

WARTEL (THÉRÈSE).

SIX ÉTUDES . . . . . 9 »

WOLFF (EDOUARD).

Op. 20. VINGT-QUATRE GRANDES ÉTUDES (1er livre). . . . . 24 »
Op. 50. VINGT-QUATRE GRANDES ÉTUDES dédiées à Thalberg (2e livre) . . . . . 24 »
Op. 20. L'ART DE L'EXPRESSION, vingt-quatre études faciles et progressives, 2 livres, chaque. . . . . 9 »
Op. 100. L'ART DE L'EXÉCUTION, vingt-quatre grandes improvisations en forme d'étude, divisées en 2 livres. 1er livre. 10 »
2e livre 15 »

ZIMMERMANN.

VINGT-QUATRE ÉTUDES pour le piano en 2 suites, chaque. . . . . 12 »
Les deux suites réunies 20 »
GAMMES DIATONIQUES et chromatiques en octaves, en tierces et en sixtes. . . . 7 50

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

20e Année. | N° 30. | 24 Juillet 1853.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Gouet.
Genève, et pour toute la Suisse. Chez M. Ed. de la Flèchère, 194, rue du Terraillet.
Bruxelles. Detrie Tomson, 15, rue des Dominicains.
Londres. S'adresser à M. Davison Wessel et Cie, 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Maison Brandus, perspective Nevski.
Berlin. Schlesinger, 34, u.d. Linden.
— Bote et Bock, 12, Jaegerstr.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — De la thérapeutique musicale, par **Edouard Fétis.** — Un chapitre de l'histoire du droit d'auteur en France, par **Paul Smith.** — Auditions musicales, par **Henri Blanchard.** — Concert de la musique Sax à Lille, par **Léon Kreutzer.** — Salon de 1853 (deuxième et dernier article), par **Henri Blanchard.** — Ephémérides. — Nouvelles et annonces.

DE LA THÉRAPEUTIQUE MUSICALE.

L'idée d'appliquer la musique au traitement de certaines maladies n'est pas nouvelle. Les anciens allaient même, à cet égard, beaucoup plus loin que nous n'oserions le faire, et préconisaient l'emploi de cette médication morale dans une foule de cas où nous la considérerions comme au moins inefficace. Qui croirait, par exemple, qu'on pût l'employer à guérir le rhumatisme, la fièvre intermittente ou la piqure des reptiles venimeux? On a bien plus de confiance, en pareille occurrence, dans les sudorifiques, dans le sulfate de quinine ou dans la cautérisation. Est-ce à tort ou à raison? c'est ce que nous ne nous chargeons pas de décider. Dans une brochure intitulée : *De la thérapeutique musicale*, un médecin de province, le docteur Rolland, de Sens, vient de remettre cette question sur le tapis, et nous considérons comme un devoir de nous en occuper.

Les effets de la musique sur l'homme et sur les animaux ont été depuis longtemps observés et décrits. Les naturalistes, les physiciens et les collecteurs de faits curieux, ont rapporté des choses merveilleuses de l'influence de cet art sur les êtres organisés. Toutes les anecdotes citées à l'appui de cette thèse ne doivent pas être acceptées aveuglément ; il en est dans le nombre, il en est beaucoup qu'on peut déclarer apocryphes sans crainte d'être accusé de scepticisme; mais quant au principe dont elles n'ont que le défaut de développer trop largement les conséquences, il est incontestable.

Si la musique agit fortement sur les êtres animés dans l'état de santé, elle a une action bien plus marquée sur ceux qui sont en proie à de certaines maladies. D'où vient qu'on l'emploie si rarement ou, pour mieux dire, qu'on ne l'emploie jamais comme moyen curatif dans les circonstances où elle pourrait faire ce qu'on appelle des miracles, faute d'avoir suffisamment expérimenté sur ses effets pour les trouver les plus naturels du monde? C'est que les médecins pensent qu'ils ne trouveraient pas leur compte à ce que la mélodie et l'harmonie vinssent à remplacer les drogues de la pharmacie dans une classe assez nombreuse d'affections où ils savent pourtant que leurs prescriptions sont impuissantes. Ces affections sont celles qui ont pour cause première un dérangement de l'économie du système nerveux.

Au point de vue de leur intérêt, les médecins n'ont pas tort; ce point de vue, est-il permis de leur faire un crime de le considérer avant toute chose? N'est-ce pas pour eux une impérieuse nécessité? Le médecin soulage l'humanité souffrante comme l'avocat défend la veuve et l'orphelin, à la condition de recevoir des honoraires qui leur donnent des moyens d'existence. Ce sont là des réalités bien prosaïques si l'on veut ; mais le moyen de se soustraire à leur despotisme? A la vérité, si les médecins abandonnaient les affections nerveuses pour les livrer à un traitement plus rationnel et qui ne réclame pas leur concours, il leur resterait asssez d'occasion d'exercer leur profession d'une manière utile. Cependant, ils enregistrent les guérisons obtenues par le moyen de la musique comme des faits acquis à la science ; ils citent les solutions de crises graves déterminées par la simple audition d'une pièce vocale ou instrumentale ; mais aucun d'eux ne s'avise d'essayer, lorsqu'il se présente des circonstances identiques, d'appliquer le remède dont l'expérience a démontré le pouvoir. Il ne peut y avoir là, de leur part, un calcul qui serait inhumain ; mais il y a préjugé de métier et esprit de routine.

Au nombre des cas où la musique a été employée avec succès comme médicament moral, on cite particulièrement ceux où il s'agissait de faire diversion à une grande douleur. Sous l'influence d'une vive et profonde impression, les nerfs du patient ont subi une tension excessive. Il n'a pas éprouvé une de ces secousses salutaires par lesquelles la nature sauve parfois ceux qui semblent près de succomber. Il est oppressé; il étouffe. Pleurer le rappelerait à la vie ; mais on dirait que la source des larmes a été tarie en lui. En vain a-t-on invoqué l'aide du médecin, en vain a-t-on en recours aux drogues de l'apothicaire, aucune amélioration n'a été obtenue. Le hasard fait que le malade, dont la situation commence à être désespérée, entend une simple et douce mélodie. Ses nerfs se détendent, il est ému, ses larmes coulent : il est sauvé.

Le médecin qui a lu dans les traités spéciaux de son art la relation de ces cures musicales dont nous venons de citer un exemple entre mille autres, est appelé pour un cas semblable. Croyez-vous qu'il profitera de l'expérience acquise et qu'il appellera, comme auraient dit les anciens, Apollon au secours d'Esculape? Détrompez-vous. Entraîné par la force de l'habitude, il formulera la recette de quelque calmant. L'opium, l'éther, l'essence de fleur d'oranger, l'infusion de tilleul, voilà les remèdes dont il écrira la recette en latin, afin qu'ils paraissent plus compliqués et qu'ils agissent, s'il est possible, par l'effet de l'imagination.

Quelquefois le médecin de bonne foi, car il en est, quoi qu'on en dise, avoue l'impuissance de son art, qu'il nomme sérieusement l'art de guérir. Il n'en arrive pas là sans avoir mis en pratique tous les

moyens indiqués par la méthode qu'il suit. S'il est allopathe, il vous a saigné ou purgé; s'il est homœopathe, il vous a fait avaler force globules; s'il est partisan de l'hydrothérapie, il vous a promené de l'étuve à la douche glacée. Stériles tentatives qui n'ont fait qu'empirer le mal, ou qui, en mettant les choses au mieux, lui ont laissé suivre sa progression fatale. Un jour, le docteur ne sait plus à quel médicament se vouer; ne voulant pas se compromettre en continuant de donner ses soins au malade qui s'obstine à mourir, il déclare qu'il faut désormais laisser agir la nature. L'affection est nerveuse et par conséquent au-dessus des ressources de la science. Vous avez l'humeur noire, le spleen; vous êtes atteint d'hypocondrie: chassez les sombres préoccupations, soyez gai, insouciant, et vous vous rétablirez. C'est facile à dire, mais à faire! Le conseil du médecin ne ressemble-t-il pas ici à celui du professeur de littérature qui, développant la théorie de l'art dramatique appliqué à la composition d'une comédie, disait que les auteurs doivent avoir soin de semer de traits spirituels leur quatrième acte?

S'il est un remède pour l'aliénation mentale, c'est la musique. Il y a longtemps qu'on l'a soupçonné. Des médecins philosophes (la philosophie n'est pas plus incompatible avec la médecine que ne l'est la bonne foi), l'ont formellement reconnu. Pourtant, entrez dans une maison de santé affectée au traitement de ce genre de maladie. Qu'y voyez-vous? des camisoles de force dont l'effet inévitable est de rendre les fous furieux plus furieux encore; un appareil de douches, moyen ingénieux d'ébranler de pauvres cerveaux qu'il faudrait raffermir et calmer; des jeux d'enfants à l'aide desquels on entretient l'imbécillité chez les idiots. La musique seule pourrait rétablir l'harmonie de ces facultés troublées. Elle calmerait ceux qui sont trop excités, et exciterait ceux dont l'esprit engourdi a besoin de stimulation. D'habitude, cependant, on n'introduit guère des symphonistes et des chanteurs dans les maisons d'aliénés. Donner des concerts aux fous, quelle idée saugrenue! disent les gens du métier. C'est que les gens du métier ont des intérêts tout à fait contraires à la guérison des êtres privés de raison que l'on confie à leurs soins. Si l'on arrivait à prouver que la musique guérit infailliblement la folie, les directeurs de maisons d'aliénés n'auraient plus qu'à fermer leur établissement. Voilà pourquoi la camisole de force et les douches seront longtemps préférées à un bel ensemble de voix et d'instruments. C'est une vérité triste, mais c'est une vérité.

Toutefois, comme ce qui est utile et juste finit toujours par triompher, la musique finira par prendre rang parmi les ressources habituelles de la médecine. Ne craignez pas que, semblable à la plupart des gens qui se passionnent pour un système, nous allions jusqu'à vouloir faire de la musique une panacée universelle. Il nous serait facile d'établir par des raisonnements spécieux que toutes les maladies ont pour origine un dérangement de l'harmonie des fonctions, et que la musique, ayant le pouvoir de rétablir cette harmonie, guérit par conséquent toutes les affections. Des théories médicales qui n'avaient pas plus de fondement ont réussi à s'établir, pour un certain temps du moins. La musique vaut bien, comme remède à tous maux, la médecine de Leroy, la graine de moutarde blanche de M. Didier et l'eau froide de Priesnitz. Mais afin de prouver quelque chose, nous n'entreprendrons pas de trop prouver.

Tout ne sera pas fait quand on se sera rendu à l'évidence, quand on aura reconnu que la musique est, dans beaucoup de maladies, le remède indiqué par l'instinct et par la raison. Il restera à régler l'emploi de ce nouvel agent médical. Il n'en est pas de la musique comme de ces potions anodines desquelles on peut dire: Si cela ne fait pas de bien, cela ne fait pas de mal. On est tombé d'accord, depuis longtemps, que les hommes sans défauts sont aussi sans qualités. Cette proposition, d'une incontestable vérité, est également applicable aux choses. La musique peut faire d'autant plus de bien, étant judicieusement appliquée, qu'elle ferait de mal si l'on en usait aveuglément. Il est donc de la plus haute importance que les prescriptions en soient faites avec discernement et mesure.

La question que nous avons soulevée est plus grosse qu'on ne croit. C'est un problème complexe dont la solution présente des difficultés qu'on n'aperçoit point au premier abord. Le médecin est appelé; il constate chez le malade une des affections morales ou nerveuses qui sont du domaine de la thérapeutique musicale. Que va-t-il prescrire? de la musique, c'est fort bien; mais quelle musique? Car il y a musique et musique, comme il y a médicament et médicament. Il serait absurde de dire que la même musique convient à tous les cas. Autant vaudrait soutenir qu'une seule drogue suffirait à l'officine de l'apothicaire. La pharmacopée musicale, ainsi que celle de la médecine ordinaire, se composerait d'éléments divers ayant des effets absolument opposés. Il y aurait les calmants d'une part et les excitants de l'autre. On comprend combien il est important qu'aucune erreur ne soit commise dans leur emploi. L'appréciation des circonstances où tel genre de musique doit être prescrit préférablement à tel autre, exigerait un tact très-délicat. A moins que le médecin n'eût des connaissances musicales assez étendues, le concours simultané d'un physiologiste et d'un artiste serait indispensable. Supposez, par exemple, qu'il fallût calmer des nerfs surexcités, que le disciple d'Esculape ordonnât vaguement une dose de musique et qu'on soumît le malade à l'audition d'un finale de Spontini. Que d'accidents pourraient naître d'une telle méprise! Ce serait jeter de l'huile sur le feu; ce serait appliquer un irritant à une inflammation. Supposez, au contraire, qu'il fût nécessaire de rendre du ton à des organes affaiblis et qu'on fît entendre au patient un fade morceau du *Rossignol*. Comment tirer après cela le malheureux de son engourdissement?

Chaque maladie susceptible d'être traitée par la musique réclame un genre de musique particulier. S'agit-il de guérir l'hypocondrie: administrez un air vif, spirituel, une brillante cavatine de Rossini ou un piquant rondo de M. Auber. Voulez-vous calmer des esprits en proie à une exaltation fiévreuse: prenez de douces mélodies de Cimarosa ou de naïves chansonnettes de Dalayrac. Faut-il ranimer un moral qui s'affaisse: une des larges conceptions de Meyerbeer fera l'affaire. Il est urgent de faire couler des larmes, vite le trio de *Guillaume Tell* ou le duo des *Huguenots*. Contre la consomption causée par un désespoir amoureux, on prescrira certains fragments de *l'Eclair*, du *Val d'Andorre* ou des *Mousquetaires de la reine*, dont le charme fera diversion aux sombres préoccupations du malade, sans l'irriter par l'excès d'une gaîté intempestive. On chassera l'humeur noire par des scènes du *Caïd* ou de *Gilles ravisseur*. Il est des affections spéciales où il est urgent de provoquer une crise par le moyen d'une commotion violente. On pourra risquer alors un morceau bruyant à toutes voix et à toute symphonie; mais il convient de n'user de ce moyen extrême que dans le cas d'une situation désespérée, de même qu'on administre des poisons actifs à haute dose, lorsqu'il n'y en a plus d'autres, quand il s'agit de la vie ou de la mort: *To be or not to be*, comme disent les gens qui veulent faire croire qu'ils entendent la langue de Shakespeare.

Ce n'est pas tout. Nous avons parlé du choix de la musique; reste celui des moyens d'exécution. Tel malade sera surtout sensible aux accents de la voix humaine; tel autre sera particulièrement affecté par le violon; le violon réussira mieux sur celui-ci, l'orgue sur celui-là. Le violoncelle, la flûte, le cor, le piano, auront chacun un rôle à jouer dans la thérapeutique musicale. Il n'y a guère que la guitare et le flageolet auxquels il nous serait difficile d'assigner des fonctions; encore pourrait-on les faire servir à remplacer les doses homœopathiques. Le malade sur qui un concerto de violon agirait trop fortement, supportera fort bien un air de flageolet. Dans les grandes occasions on ira jusqu'à la musique d'ensemble. Aux constitutions robustes on prescrira une symphonie de Beethoven, un opéra de Rossini, de Meyerbeer ou d'Halévy.

On le voit, il y a toute une pharmacopée musicale à composer. Nous ne prétendons pas nous arroger le droit d'en prescrire les règles; c'est une mission grave qui appartient aux hommes de science. Nous vivons

à une époque de congrès : il y a des congrès de naturalistes, d'archéologues, d'antiquaires, d'économistes, de statisticiens. Pourquoi ne réunirait-on pas en un congrès les sommités de la médecine et celles de la musique, pour délibérer sur un projet d'organisation de la thérapeutique musicale? On rira peut-être de ce projet; mais on aurait ri bien davantage si l'on avait parlé, il y a vingt-cinq ans, d'établir entre Paris et Londres un moyen de communication qui mît ces deux capitales à une distance de quelques minutes l'une de l'autre. C'est pourtant ce qu'a fait le télégraphe électrique.

Il n'est pas impossible que les médecins ne refusent dédaigneusement de se rendre au congrès médico-musical en question. Il faudrait bien se passer de leur concours. Le devoir du gouvernement serait alors de prescrire des essais de traitement musical dans les hôpitaux, et particulièrement dans ceux où l'on recueille les aliénés. Comme les médicaments doivent toujours être de première qualité, il serait pris des mesures pour que les expériences fussent faites avec l'aide des plus habiles artistes. Le Conservatoire et l'Opéra fourniraient les virtuoses nécessaires. Qui ne s'y prêterait de bon cœur? Parlerons-nous de l'avantage d'ouvrir de ce côté de nouvelles carrières aux artistes? Ce n'est qu'une considération secondaire en présence du haut intérêt d'humanité que nous nous sommes efforcé de faire prévaloir; mais elle a bien aussi son importance. Nous avons des premiers sujets de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, nous en aurons de l'Hôtel-Dieu et de la Charité. Le médecin appellera à son aide l'archet ou l'embouchure du virtuose, ainsi qu'il faisait jadis de la lancette du chirugien-barbier. C'est toute une révolution; mais de quelle révolution faut-il s'étonner au temps où nous sommes?

EDOUARD FÉTIS.

P. S. — Nous faisons une réflexion, c'est que nous avons pris pour point de départ une brochure du docteur Rolland, de Sens, sur la thérapeutique musicale, et que nous n'en avons pas dit un mot dans cet article. Nous demandons humblement pardon au docteur d'avoir suivi obstinément la pente de nos idées, au lieu de nous occuper des siennes, qui valent, sans doute, infiniment mieux.

UN CHAPITRE DE L'HISTOIRE DU DROIT D'AUTEUR EN FRANCE.

Il appartenait à la nation dont le théâtre occupe une si haute place, exerce une si vaste influence, tant chez elle que chez ses voisins, d'être la première à reconnaître les droits, à récompenser dignement les travaux des hommes sans lesquels ce théâtre n'existerait pas. Et pourtant, que de peines, que d'efforts, que de débats avant d'arriver au jour où justice fut rendue!

Il appartenait aussi à l'auteur dramatique le plus éminemment doué du génie des affaires, à celui qui n'avait pas craint de soutenir une lutte contre un parlement, d'en engager une autre avec une troupe d'acteurs, et d'en sortir vainqueur à force de courage, de patience, de raison et d'esprit.

Cet homme fut Beaumarchais, que la musique réclame comme un des siens, qu'elle partage au moins avec la littérature, sans exclure l'horlogerie et les spéculations. Beaumarchais avait commencé par être guitariste et harpiste habile, compositeur agréable; il avait fait sa fortune avant de faire des pièces; il était célèbre dans le monde par ses talents, par ses procès, par ses mémoires, avant de le devenir au théâtre par ses ouvrages. N'ayant besoin de rien, il s'occupa du sort des auteurs qui avaient besoin de tout; il osa ce qu'aucun d'eux ne pouvait oser : il continua sur un terrain nouveau le *combat* qui était *sa vie*, dans le sens moral, et qui avait pour but d'assurer la leur, dans le sens matériel.

Cette partie des œuvres de Beaumarchais étant beaucoup moins connue que *le Barbier de Séville* et *le Mariage de Figaro*, il nous a paru curieux d'en extraire quelques détails dont l'intérêt n'a pas vieilli malgré le temps, et de remettre en lumière des titres qu'on ne saurait trop signaler à la reconnaissance des auteurs et compositeurs dramatiques de l'Europe entière, pour qui l'exemple de la France n'aura pas été perdu.

Ce fut en 1776, à propos du compte demandé par Beaumarchais pour trente-deux représentations du *Barbier de Séville*, que les hostilités s'ouvrirent entre l'auteur et la Comédie-Française. Toujours hardi et adroit, toujours appuyant sur une logique serrée la raillerie vive et fine, voici en quels termes l'adversaire de la Comédie résumait son incisif et amusant manifeste :

« On dit aux foyers des spectacles qu'il n'est pas noble aux auteurs » de plaider pour le vil intérêt, eux qui se piquent de prétendre à la » gloire. On a raison, la gloire est attrayante; mais on oublie que » *pour en jouir seulement une année, la nature nous condamne à dî-* » *ner trois cent soixante-cinq fois;* et si le guerrier, l'homme d'État » ne rougit point de recueillir la noble pension due à ses services, en » sollicitant le grade qui peut lui en valoir une plus forte, pourquoi le » fils d'Apollon, l'amant des muses, incessamment forcé de compter » avec son boulanger, négligerait-il de compter avec les comédiens? » Aussi croyons-nous rendre à chacun ce qui lui est dû, quand nous » demandons les lauriers de la comédie au public, qui les accorde, et » l'argent reçu du public à la comédie, qui le retient. »

L'argumentation était sans réplique : rien de plus net, de plus palpable, de plus sensible à l'œil et à l'estomac que cette *obligation de dîner trois cent soixante-cinq fois par année*, imposée aux auteurs les plus glorieux! Dès lors, les rieurs ne pouvaient plus être du côté des comédiens, qui croyaient avoir bon marché des auteurs en les renvoyant à leur gloire; mais du côté des auteurs, qui rappelaient aux comédiens la condition expresse sans laquelle cette gloire n'est qu'un mot.

A l'époque où la question se posait, le droit d'auteur n'en était plus à l'état misérable et souffreteux de sa première enfance. Il ne s'agissait plus entre comédiens et auteurs d'une somme quelconque, payée une fois pour toutes, et moyennant laquelle la propriété de l'œuvre passait des uns aux autres. Plus de cent ans s'étaient écoulés depuis que le grand Corneille, quoiqu'il n'eût encore donné que *Mélite* et non *le Cid*, avait amené la révolution que déplorait si plaisamment Mlle Beaupré, la vieille comédienne : elle regrettait le bon temps de Hardy, le poëte gagiste, et disait avec un soupir : « M. Corneille nous » a fait un grand tort; nous avions ci-devant des pièces de théâtre » pour trois écus, que l'on nous faisait en une nuit; on y était accou- » tumé et nous gagnions beaucoup. Présentement, les pièces de » M. Corneille nous coûtent bien de l'argent et nous gagnons peu de chose. » Hardy était plus juste que Mlle Beaupré; comme il touchait un droit, même sur les pièces qui n'étaient pas de lui, il se consolait d'être éclipsé par un jeune rival, et disait, en parlant de *Méltie* : « *Bonne farce!* »

Ce que gagnait Corneille était si peu, quoi qu'en dît la vieille comédienne, que, malgré sa vie simple et frugale, le grand homme n'eût pu satisfaire par son génie seul à l'obligation de dîner toute l'année. Mais les comédiens avaient toujours peur que leurs poëtes ne mourussent d'indigestion, c'est ce qui fit qu'en 1653, craignant de payer trop cher une pièce présentée par Quinault, jeune encore, ils crurent la mettre *au plus bas rabais* en lui offrant le neuvième du produit de chaque représentation qu'aurait sa pièce.

« Or, ce plus bas rabais d'un ouvrage dédaigné, cette offre du neu- » vième de la recette, dit Beaumarchais, n'en est pas moins l'arran- » gement qui a subsisté depuis entre les auteurs et les comédiens. » Alors il dut paraître essentiel de fixer au moins jusqu'à quel terme ce » neuvième de recette appartiendrait à l'auteur. Le plus naturel était » celui qu'on choisit. Les comédiens dirent aux auteurs : Nous » avons, l'été, pour trois cents livres de frais par jour, et l'hiver ils » montent à cinq cents livres, à cause du feu, de la lumière et de

» l'augmentation de la garde aux portes. Vous avez droit au neuvième » de la recette ; mais quand nous ne faisons de recette que nos frais, » vous sentez qu'il n'y a rien à partager, et lorsqu'après plusieurs es- » sais nous voyons que la recette ne remonte plus et que le goût du » public est usé sur un ouvrage, vous devez consentir à ce que nous » cessions de le représenter.

» Cette règle, ajoute Beaumarchais, était si simple et si juste, que » les auteurs l'avaient adoptée sans conteste : aussi, les premiers ré- » glements qui furent envoyés aux comédiens par madame la Dau- » phine, en 1685, ne firent que sanctionner une convention si natu- » relle.

» Il est vrai que les comédiens ne parlèrent point alors à l'auteur » de ce qui lui reviendrait s'ils reprenaient un jour sa pièce, et si le » goût du public, échauffé de nouveau sur l'ouvrage, lui donnait un » jour des recettes abondantes. De ce silence, les comédiens ont conclu » depuis que les fruits de la reprise des pièces étaient une hérédité pré- » maturée, qu'on ne devait pas leur disputer du vivant même des au- » teurs. »

Ainsi donc le neuvième de la recette, tous frais déduits, pendant les premières représentations d'une pièce, et pas une obole pour les reprises, c'est-à-dire en ce cas confiscation au profit de la Comédie, voilà quelle était la situation faite aux auteurs, et continuée depuis 1653 jusqu'en 1757. La confiscation ainsi exercée parut chose si bonne et si douce, que la Comédie chercha un moyen de la rendre infaillible, et fréquente, en la régularisant. Une pièce nouvelle pouvait tomber devant le public, et personne n'avait plus rien à y prétendre. C'était la chute naturelle, à laquelle tout auteur est soumis. On imagina un autre genre de chute, et l'on déclara qu'une pièce *tombait dans les règles* lorsque deux fois de suite elle ne produisait pas une recette supérieure à la somme fixée pour les frais. Or, cette somme, d'abord évaluée à trois cents livres pour l'été, à cinq cents livres pour l'hiver, s'augmenta par degrés, et la tactique des comédiens consistait à l'élever toujours. Portée à mille livres pour l'hiver et huit cent livres pour l'été, elle s'accrut encore de deux cents livres pour l'hiver en 1757.

« A cette époque, dit Beaumarchais, les comédiens français avaient » fait un tel abus du privilége de se gouverner eux-mêmes, qu'ils de- » vaient quatre cent quatre-vingt sept mille livres, et ils n'en obtin- » rent pas moins de la bonté du roi que S. M. payât à leur décharge » une somme de deux cent soixante-seize mille livres, et au moyen » d'une autre déduction également de faveur, il se trouvèrent, en 1757, » ne plus devoir que cent soixante-dix-neuf mille livres.

» Ils obtinrent, de plus, la permission de vendre à vie cinquante » entrées au spectacle, lesquelles, à trois mille livres chacune, devaient » leur rendre cent cinquante mille livres, et réduire ainsi leurs dettes » à trente mille livres.

» Pendant qu'ils étaient en train d'obtenir, il ne leur en coûta pas » plus de faire glisser dans un règlement intérieur et non communi- » qué, que les auteurs, qui jouissaient depuis *cent ans* du neuvième de » la recette de leurs pièces, jusqu'à ce qu'elles fussent tombées deux » fois de suite à cinq cents livres l'hiver, à trois cents livres l'été, c'est- » à-dire que les comédiens n'eussent fait que leurs frais deux fois de » suite; ils firent, dis-je, glisser facilement que *les auteurs cesseraient,* » *à l'avenir, de jouir du neuvième aussitôt que la pièce aurait tombé* » *deux fois de suite au-dessous de douze cents livres dans l'hiver* et » *huit cents livres dans l'été.*

» C'était plus que couper en deux leur propriété ; car si une pièce, » pour tomber à cinq cents livres de recette, avait pu jouir de douze » représentations , on sent qu'elle ne devait plus prétendre qu'aux » fruits de cinq représentations dès que les comédiens la retireraient à » douze cents livres de recette.

» On se garda bien de communiquer alors ce règlement aux au- » teurs, qui en étaient pourtant l'unique objet; mais les comédiens » osaient tout parce qu'ils se sentaient protégés, et qu'ils agissaient » contre des gens isolés, dispersés, sans réunion, sans force et sans » appui ; contre des gens qui avaient plus d'intelligence de leur art » que de connaissance des affaires, ou plus d'amour de la paix que » de fermeté pour défendre leurs droits.

» Cette usurpation, ou cette heureuse distraction des comédiens, fut » le signal d'une foule de distractions de la même espèce qui se suc- » cédèrent depuis sans interruption. Par exemple, une pièce peu sui- » vie pouvait ne pas tomber assez tôt au gré des comédiens, en *deux* » *représentations de suite*, au-dessous de douze cents livres de recette, » parce qu'un grand jour succédant à un petit jour, il arrivait souvent » que la pièce se relevait. Les comédiens, féconds en distractions, » trouvèrent moyen de communiquer les leurs au rédacteur du nou- » veau règlement ; il oublia d'écrire, après les mots *deux représenta-* » *tions*, ces petits mots *de suite*, qui se trouvaient dans le premier » règlement non communiqué. Alors l'alternative seule des grands et » des petits jours devant amener en peu de jours *deux représenta-* » *tions séparées* au dessous de douze cents livres, la pièce se trouva » bientôt perdue pour l'auteur. »

Oui, perdue pour l'auteur, mais non pour les comédiens, qui commençaient alors à bénéficier sans trouble et sans partage. Car, admirez la beauté de l'invention ! une fois *tombée dans les règles*, la pièce appartenait, non plus à celui qui l'avait faite, mais à ceux qui la jouaient. Si elle se relevait, ce qui arrivait souvent, et produisait de fortes recettes, l'auteur n'avait plus rien à y voir : cela ne regardait que les comédiens. Encore si la *chute dans les règles* eût été quelque chose de semblable à une échelle mobile, et qu'on eût dit aux auteurs : « Vous ne toucherez des droits que lorsque votre pièce fera plus que » les frais. Vous ne toucherez rien quand elle ne fera que les frais, » et les comédiens seront maîtres de la retirer, sauf à la reprendre » plus tard. » Mais non, la *chute dans les règles* entraînait confiscation absolue et définitive. Aussi quelle joie et quel triomphe d'une part, quelle terreur et quel désespoir de l'autre, lorsque cette chute fatale semblait imminente ! Que de fois ne voyait-on pas à la Comédie Française, à la Comédie Italienne, régisseurs et acteurs se frotter les mains, rire dans leur barbe, et se réjouir, comme ces barbares qui dépouillent les naufragés ! De nos jours, quand la recette est basse, l'auteur n'a d'autre chagrin que de toucher un droit faible ; autrefois quand sa pièce faisait peu d'argent, il perdait tout espoir de droit quelconque : il était ruiné dans le présent et l'avenir ! « Les comédiens héritaient de » lui de son vivant, » comme le dit si bien Beaumarchais.

Ajoutez que chaque pièce nouvelle attendait au moins cinq ans pour être donnée ; que, si elle était jouée en province, l'auteur n'en profitait pas plus que si elle était reprise à Paris. Ajoutez enfin que, pour obtenir l'insigne honneur d'être représenté dans la grande cité, métropole des lettres et des arts, il fallait souvent consentir à faire cadeau de son œuvre aux comédiens. Voltaire donnait l'exemple : il était assez riche pour être généreux. S'il faut en croire Collé dans son journal, il ne s'en tenait pas là, et il achetait la salle entière : « Cet auteur, dit-il, prend actuellement » un parti singulier pour attirer du monde à ses pièces : il paie la comé- » die au public : il donne les deux tiers du parterre et des loges à ses » nièces et à quelques autres femmes de sa connaissance. Les comé- » diens affirmaient que le succès de *Sémiramis* lui avait coûté plus de » 800 livres, au-delà du produit des quinze premières représenta- » tions. » Beaumarchais n'imita pas Voltaire, quoiqu'il pût se passer, tout aussi bien que lui, de l'argent que rapportaient ses ouvrages. Mais il vit la question de plus haut, et ne la borna pas à l'horizon de son égoïsme. Il se sentit de force à prendre en main la cause commune, à tirer les auteurs de leur abjection, de leur dépendance, en les appelant à une croisade dont il eut le courage de se proclamer le chef. En fin de compte, il se trouva, ce qui se trouve souvent dans les actions en apparence les plus désintéressées, qu'il avait fait un excellent calcul d'amour-propre et d'intérêt.

(*La suite au prochain numéro.*)

PAUL SMITH.

AUDITIONS MUSICALES.

CHORISTES ALLEMANDS.

Neuf chanteurs, sous la direction de M. Homann, se font entendre au théâtre des Variétés; ils y font le plus grand plaisir aux habitués du lieu, qui ne se distinguent pourtant pas par un sentiment exquis de l'art musical. Mais des voix bien timbrées qui procèdent avec intelligence dans des chœurs écrits par Mozart, Weber, Mendelssohn-Bartholdy et autres grands compositeurs, sont toujours sûrs de produire de l'effet. Dans ce temps-ci, où l'on s'occupe en France des masses chorales, ce petit noyau de chanteurs modèles dans ce genre de musique ne pouvait nous venir plus à propos. Belle sonorité des voix, justesse, nuances et chaleur, qui jusqu'à ce jour a manqué à tous les chanteurs d'outre-Rhin qui sont venus nous visiter, la Société de M. Homann réunit toutes les qualités qu'exige la musique d'ensemble pour les voix. Faisant tous partie du théâtre de Carlsruhe, ces artistes ne peuvent que donner une excellente idée des études musicales et vocales qui se font dans le grand-duché de Bade. Outre les morceaux des grands maîtres que nous venons de citer, ces chanteurs intéressants ont déjà dit : *Das ist der Tag des Herrn* (le Jour du Seigneur), par Conradin Kreutzer, l'auteur de *la Nuit à Grenade*. *Du liebes Schatzerl*, de Moehring; une marche militaire, de Beck; puis *Wie habe ich sie geliebt !* (Oh ! comme je l'ai aimé !) La chanson populaire : *Madele, ruck, ruck*, de Rebling, et *Nettes Dirndel* (valse styrienne), par Otto. Si l'habit noir, le cahier à la main et les sons d'une langue étrangère que ne comprend pas le public, jettent un peu de froid dans l'exhibition musicale de ce *nonetto* d'individus qui chantent à quatre voix, les auditeurs n'en sont pas moins séduits, charmés de la précision, de l'ensemble parfait de ces chanteurs étrangers.

Deuxième fête musicale annuelle en l'honneur de Pierre Galin.

Il y a quelques jours plusieurs Sociétés chorales se sont réunies à la Société Chevé pour célébrer l'anniversaire de la naissance de leur patron Galin, né dans le département de la Gironde, et mort à trente-six ans, en 1822.

Le concert donné à cette occasion a eu lieu dans la salle Sainte-Cécile ; il a été aussi instrumental que vocal. MM. Louis Lacombe et Verroust frères s'y sont fait entendre et ont fait justement applaudir de charmantes études, de délicieux nocturnes, sous les doigts prestidigitateurs de Lacombe et ceux des Verroust.

Le fragment de la symphonie en *la* de Beethoven, avec des paroles de M. Maréchal, arrangé par M. Thys; mais surtout le *chœur des buveurs* et la *prière du Comte Ory* et de ses chevaliers, ont été dits par les élèves de M. Chevé d'une manière remarquable. Avec un peu plus d'expression dramatique et de chaleur, la Société Galin-Pâris-Chevé se distinguera entre toutes les sociétés de chant; d'abord, parce que les élèves de cette école savent écrire sous la dictée, et qu'ils essaient des morceaux nouveaux et d'une difficile exécution, ce qu'on ne peut nier quand on les entend, et qu'on ne vient pas les juger avec une opinion préconçue.

Matinée musicale de M. Gouffé.

Dire qu'on interprète on ne peut mieux les pensées de Mozart, de Haydn, Beethoven et autres, dans les séances artistiques que donne M. Gouffé, et que les œuvres classiques de ces grands maîtres sont, là, délicieusement exécutées, c'est émettre des lieux communs; mais on peut dire aussi que de jeunes artistes s'y révèlent virtuoses par l'exécution des ouvrages de nos compositeurs actuels, et qu'ils prouvent que l'art ne périclite pas. M. Delcroix nous l'a prouvé mercredi passé, en jouant le quintette pour piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse, de M. Onslow, dédiée à Mlle de Malleville (Mme Tardieu). Le jeu du nouveau pianiste est fin, léger, net; il sera plus impressionnable quand ce jeune artiste se préoccupera de faire rendre un peu plus de son à l'instrument sur lequel, du reste, il chante avec expression et fait le trait d'une manière brillante. Allons, soit ! encore un pianiste d'avenir.

HENRI BLANCHARD.

CONCERT DE LA MUSIQUE SAX

à Lille.

Il y a des artistes et des inventeurs qui se contentent d'accepter la lutte; il y en a d'autres qui vont au-devant d'elle. M. Adolphe Sax est de ces derniers. Pénétré de cette légitime conviction que ses instruments doivent réaliser dans un court espace de temps d'immenses avantages pour l'art musical, il n'hésite pas à s'en aller au loin convaincre, sinon les incrédules, les indifférents du moins. L'on sait que M. Sax a organisé, absolument selon ses vues (il n'avait pas cette fois de commissions pour l'entraver), une musique, celle de la *grande harmonie*, qui a fait vaillamment ses preuves cette année au Jardin d'hiver. C'est cette même société qui, lundi dernier, se rendait à Lille avec son fondateur M. Sax, avec son habile chef d'orchestre M. Mohr, pour prouver que Paris est et demeurera toujours la capitale de l'art, du goût et aussi des valeureuses tentatives. On ne peut nier que l'arrivée de M. Sax et de sa *troupe* n'ait soulevé quelque opposition dans la presse lilloise, opposition qui s'explique d'ailleurs ; mais ce qui est certain, c'e t que rarement le mérite a triomphé avec plus d'unanimité et plus d'éclat.

Le concert a eu lieu dans une salle fort grande où se pressait (où s'étouffait, on pourrait le dire) la société la plus distinguée de Lille, et où l'on remarquait des généraux, des officiers et plusieurs chefs de musique des départements voisins et même de Belgique, entre autres M. Bender, chef de la musique des guides à Bruxelles. Le succès a été immense, tous les journaux de Lille en font foi; et ceci n'a rien qui m'étonne, car depuis longtemps je suis les travaux de cette Société, écho de la pensée de M. Sax, avec cette ardeur et cette sollicitude que je porte à toutes les grandes découvertes qui peuvent reculer les limites de l'art en brisant les barrières de la routine. J'ai assisté à toutes les répétitions des morceaux destinés au concert de Lille, et ce qui m'a frappé tout d'abord, c'est l'immense progrès accompli par la musique de M. Sax en si peu de mois. L'air varié, si habilement écrit d'ailleurs par M. Mohr, qui a tellement étonné les Lillois, et qui justifie si bien cette phrase d'un journal du pays, que « les variations comme le reste du concert semblaient un défi jeté à la difficulté; » cet air varié, dis-je, met admirablement en relief, chacun à son tour, les divers timbres des instruments; mais, je l'avoue, c'est l'ouverture du *Carnaval romain* de Berlioz qui a le plus excité mon admiration. Voici des instruments de cuivre, si rebelles jadis, qui exécutent avec une incroyable hardiesse, avec furie, oserai-je dire, une composition à grand orchestre, où hésitent souvent les violons les plus expérimentés, les plus intrépides. M. Sax n'aurait-il gagné que ce seul point d'exciter l'émulation de ces rois de l'orchestre, que la conquête serait immense. Le *bois*, c'est ma conviction, peut lutter à force égale contre le *cuivre*, mais à cette condition que nos luthiers et nos professeurs ne s'endorment pas sur l'oreiller oisif du passé ; mais qui osera les affranchir...? Cette question est trop grave, elle reviendra plus tard sous ma plume.

Le programme du concert de Lille était aussi brillant que varié; il se composait de sept morceaux d'harmonie et de trois fantaisies pour la nouvelle fanfare de M. Sax; ces dernières sur des motifs de *Robert*, de *Norma* et de *l'Enfant prodigue*. L'ouverture du *Carnaval romain* a été appréciée à Lille comme elle l'est depuis longtemps à Paris. Dans l'air varié de M. Mohr, un solo de saxhorn en *si* bémol, parfaitement joué par M. Ory, a eu les honneurs du *bis*. L'on a applaudi également la variation de clarinette exécutée par M. Mimart, dont la qualité de son est magnifique ; le thème chanté avec beaucoup de goût sur le hautbois

par M. Romedenne; les solos de saxophones, qui étaient confiés à MM. Printz, Auroux et Rose; et ceux de saxhorn joués par MM. Frien, Schlotmann et Bonnefoy.

L'on a écouté avec intérêt les accompagnements moelleux de la clarinette basse, qui avaient pour interprète M. Duprez, et les notes puissantes de l'énorme saxhorn en *mi* bémol contre-basse, dont M. Dortu joue avec autant de facilité que d'un instrument ordinaire.

La variation pour les deux petites flûtes, exécutée par MM. Brunet et Magnier, a eu un succès aussi colossal que la taille des virtuoses était exiguë. Qu'on s'imagine deux petits gnômes se poursuivant, s'évitant dans l'air, faisant mille crochets et mille détours, on ne se fera pas encore une idée de cette prodigieuse vitesse. Dans l'ouverture de *Zampa*, comme dans les fantaisies sur *Zanetta* et sur *Giralda*, toutes les qualités de cette musique modèle ont été mises en relief, la force, la douceur, la puissance, la légèreté, la justesse. L'attrait de la nouveauté faisait surtout admirer la voix onctueuse des saxophones, timbre plein de charme qui semble jeter un voile léger sur le réseau des harmonies éclatantes. Telle a été l'impression générale causée dans le public et dans la presse de Lille, et je suis heureux qu'elle soit si bien d'accord avec la mienne. Un jour viendra où dans l'hommage universel qui sera rendu aux talents de M. Sax, je n'aurai d'autre mérite que de les avoir proclamés l'un des premiers.

Voici des années que M. Sax soutient une lutte persévérante contre des opinions qui peuvent être sincères, mais qui n'en sont pas moins funestes à l'art musical, car elles limitent son essor. Le système de M. Sax est parfait et complet. Partout où il a présenté ses instruments, on les a jugés les mieux construits; partout où il a présenté sa musique, elle s'est trouvée la meilleur de toutes. Avec l'adoption du système Sax dans nos orchestres, dans l'armée, plus de gêne, plus d'entraves pour les compositeurs; ils n'ont qu'à laisser leurs pensées s'épandre et ils sont sûrs de rencontrer un interprète docile et fidèle. Pourquoi donc alors des oppositions et des luttes? Serait-ce que l'éclat de la vérité qui ravit les yeux clairvoyants, offense les yeux malades de sa vive et lumineuse clarté?

LÉON KREUTZER.

SALON DE 1853.

Sujets de peinture, de sculpture et de pastels inspirés par la musique.

(2e et dernier article) (1).

Je m'aperçois bien, dit saint Augustin dans ses *Confessions*, que les passions de notre âme ont une secrète intelligence avec les accords de la musique qui les fait s'attendrir à leur douceur.

En effet, la musique pénètre partout, occupe toutes les imaginations, celle des peintres surtout, comme on peut s'en convaincre à l'Exposition de cette année. Virtuoses, instrumentistes et chanteurs figurent dans beaucoup de productions de nos artistes modernes. On a distingué surtout, sous le n° 107, un charmant tableau de genre qui a attiré les regards de tous les visiteurs, et qui les a fait rire comme tout ce qui sort du pinceau critique et railleur de M. Biard. Le *Triomphe d'un ténor dans une matinée musicale* est une délicieuse étude de mœurs artistiques; c'est de la bonne comédie en peinture, comme Gavarni en a déjà fait dans la *Gazette musicale*, où il a si heureusement exploité les ridicules du monde musical. Ce gros monsieur blond avec une rose à sa boutonnière, plein de lui-même et de sa gloire, nous représente bien le ténor de salon qui triomphe sur toute la ligne de son armée d'auditeurs. Le gros de cette armée se compose de dames, comme on pense bien : quatorze femmes et neuf hommes. L'une se penche amoureusement vers le beau chanteur, l'autre lève les yeux au ciel en signe d'admiration; l'enthousiasme de celle-ci se peint par ses mains jointes et contractées; le délire de celle là, par des pleurs, et, demi renversée sur sa chaise, dans une attitude extatique, elle semble s'enivrer des accents de l'admirable ténor; c'est enfin l'expression maniérée du dilettantisme bourgeois. Toutes ces figures sont étudiées, modelées, touchées avec autant de vérité que d'esprit; elles rient et pleurent de manière à vous faire partager leurs grimaces. C'est un triomphe aussi que celui d'impressionner son spectateur à ce point, et M. Biard a souvent obtenu, goûté, savouré ce triomphe. La franchise et la verve comique sont le propre de son talent; et puis cela n'est pas *léché* comme la plupart des petits tableaux de genre; c'est hardiment peint avec ces heurts de brosse, de lumière, qui fourmillent dans la nature et qui ne sentent pas le travail, mais bien plutôt l'inspiration.

Eurydice, femme du patron mythologique de l'art musical, a été représentée par l'habile sculpteur Etex avec son *faire* grandiose, comme M. Emile Lecomte a mis l'harmonie de la lumière et de son pinceau déjà exercé à nous représenter Orphée et Eurydice. Apollon et les Muses, car cette vieille mythologie est encore ce qui prête les plus riantes et les plus gracieuses images aux beaux-arts, nous ont été montrés dans une charmante aquarelle d'après Romanelli, par M. Fappaz, de même que M. Jalabert nous a délicieusement montré des nymphes écoutant le chant d'Orphée, Orphée, ce grand civilisateur des peuples par le chant. Dans un autre culte, Mlle Thévenin nous fait voir *l'Ange exilé* qui se console par la musique, pastel vaporeux, d'une suave couleur, d'un dessin correct, et digne de ces belles paroles que lui prête Béranger, et qui ont inspiré l'auteur de ce tableau :

.....Il fut des anges révoltés,
Dieu sur leur front fait tomber sa parole,
Et dans l'abîme ils sont précipités.
Doux, mais fragile, un seul dans leur ruine,
Contre ses maux garde un puissant secours,
Il reste armé de sa lyre divine ....

A propos de ces petits tableaux de genre, d'un *faire léché*, d'un fini précieux dont nous avons parlé plus haut, et dans lesquels excelle M. Meissonnier, il faut citer la jolie page sous le n° 819, inspirée par la musique, et qui nous montre et nous dit par ce vers : *A l'ombre des bosquets, chante un jeune poète.* Par un heureux caprice d'artiste, M. Meissonnier s'est affranchi, ce nous semble, de son système de trop finir, de peindre du bout de la brosse. Il y a dans ce délicieux petit tableau plus de hardiesse, plus d'indépendance et de largeur dans l'exécution, sans que, pour cela, l'auteur ait renoncé à l'exiguïté des proportions. On dit qu'une grande et belle dame, Mme la comtesse L., a offert 20,000 fr. de ce petit chef-d'œuvre, et que le peintre a refusé, non comme ce peintre du temps passé qui, dans sa probité simple et naïve, refusait 50 louis de son tableau parce qu'on lui en avait offert 1,200 fr., mais parce que l'artiste moderne connaît sa valeur et celle de l'argent, et que comme il grandit en talent, il croit devoir augmenter ses prétentions, et il a raison.

Dans de petites proportions aussi, M. Édouard Moyse a exposé un *Chartreux jouant du violoncelle*. L'instrument est bien choisi pour le virtuose qui le tient : en effet, le violoncelle semble fait pour servir d'interprète aux idées ascétiques, à la rêverie solitaire et mélancolique d'un moine. La figure du chartreux est grave et triste et douce, et dans la manière de l'illustre peintre qui nous a légué la vie de saint Bruno.

Le *Lever d'une prima donna*, de M. Muller; l'*Improvisateur nubien*, de M. Lehoux; un *Joueur d'orgue*, de M. Nègre; un *Joueur de musette*, de Mme de Nugent; l'*Accord parfait*, de M. Stevens; le *Vieux musicien*, par M. Tassaert, élégie triste et vraie de la vie artistique; un charmant portrait de la charmante Mlle Clauss, la pianiste, par M. Ricard, comme le portrait si ressemblant, au pastel, de Mlle Nau, de l'Académie impériale de musique, et ceux de MM. Charles et René Dancla, témoignent que les virtuoses sont mis volontiers en scène par les peintres. Nous n'emploierons pas trop les termes techniques de peinture dans la crainte que nos imprimeurs ne nous fassent dire, comme dans

(1) Voir le n° 28.

l'avant-dernier numéro de la *Gazette musicale*, la *dernière teinte* pour la demi-teinte, et les figures laissent désirer un peu plus de *modelé défini*, pour de modelé, de fini.

Nous signalerons encore, comme charmante lithographie, une *Séance*, par M. Thielley; le *Joueur de basse*, belle eau-forte de M. Carey, d'après M. Chavet; un autre portrait de Mlle Clauss, *fac-simile* de M. Henri Lehmann.

M. Anatole de Beaulieu nous a donné une jolie scène de la comédie italienne, à Venise. C'est une sérénade donnée par messire Arlequin à Mlle Argentine ou Colombine à la mine enfantine et au laisser aller galant et voluptueux qui, demi-cachée par une colonne, sourit aux accents passionnés, au chant d'amour de son amant bigarré, qui chante en s'accompagnant de la guitare. Cette toile, agréablement touchée, lissée, un peu dans la manière de M. Camille Roqueplan, avec moins de vigueur, laisse un doux et riant souvenir dans la pensée. *Une Manola*, avec son guitariste, est aussi un joli tableau de genre qui ne fait pas abus du nu, car on ne voit qu'un visage dans cette petite scène espagnole, du reste, bien dans la couleur et le costume du pays.

Michel-Ange aima de toute son âme d'artiste, comme poëte et musicien qu'il était, la belle princesse Vittoria Colonna, dont il dit le pouvoir sur son cœur dans une touchante élégie, fort bien traduite par M. Léon Halévy. Ce noble sentiment d'amour exceptionnel, ces vers harmonieux mis en musique par un compositeur de nos amis, pour une voix de basse, semblent avoir inspiré M. Lehman dans le beau tableau de Vittoria Colonna, qui représente cette amie du grand artiste à son lit de mort. Cette page est d'un beau style, d'une couleur vraie et peinte avec fermeté. M. Vitet, qui a fourni au peintre le sujet de cette scène touchante, dit dans ses *Etudes sur les beaux-arts et sur les poésies du grand sculpteur, architecte et peintre* : Lorsque Vittoria mourut, Michel-Ange en conçut un si violent chagrin, « qu'il restait parfois, dit Condivi, comme privé de ses sens. » Il se fit transporter auprès de la dépouille mortelle de son amie, et, après l'avoir contemplée longtemps en silence, il se retira lui donnant un baiser sur la main.

Un tableau EXPOSÉ PAR ORDRE, et placé à la réouverture du Salon, le 18 de ce mois, tableau fantastique inspiré par une ballade allemande offre dans le lointain, sur les derniers plans, un singulier musicien, un tambour de l'ancienne et glorieuse armée républicaine. Ce boute-entrain de gloire, placé au pied des pyramides d'Egypte, bat le rappel des morts; des morts, qui sortent de leurs tombeaux et remontent à cheval pour convoler à de nouvelles noces avec la victoire. Ces autres enfants de Cadmus fourmillent, s'élancent de nouveau, se tordent et répondent à l'appel qui leur est fait, et suivent le glorieux empereur que l'œil a peine à percevoir dans l'infini de la gloire. Cette sombre et lumineuse fantaisie semble inspirée, ainsi que nous l'avons dit, par le fantastique Hoffmann ou tracée par l'auteur de la tentation de saint Antoine, Callot. De cette ivresse de gloire et de mort, les yeux peuvent se reporter sur une scène d'ivresse plus gaie et plus amusante, c'est celle de deux excellents tableaux dans le genre des vieux peintres de l'école flamande. *Le Matin, après une fête de village*, et *les Paysans ivres*, qui nous montrent l'ivresse du peuple, et c'est la bonne, à ce que dit Figaro, sont de bons tableaux. *Le Matin, après une fête de village* nous offre aussi des hommes de notre spécialité, des musiciens, des ménétriers, dont l'un joue de la basse, l'autre du trombone, et celui-ci descendant d'un escalier, portant la grosse caisse. Par la touche ferme de ces figures populaires, par leur expression, le *faire* hardi et harmonieusement empâté du peintre, on voit que M. Knaus de Wiesbaden, élève de l'Académie de Dusseldorf, est un artiste d'avenir. La peinture d'un pareil élève décèle déjà un maître; elle est consciencieuse et vraie, et d'une bonne couleur : c'est bien pensé et bien exécuté.

La sculpture a essayé de nous représenter plusieurs célébrités musicales, mais les auteurs des bustes de Grétry, de Monsigny, de Daleyrac et de Nicolo ont été mal inspirés dans ces figures, dont beaucoup de personnes se souviennent encore. Si les bustes de ces grands artistes sont peu ressemblants, ainsi que celui d'Étienne, l'auteur d'opéras et membre de l'Académie française, M. Poitevin nous a transmis avec beaucoup de vérité les traits de M. Darcier. Est-ce une suffisante compensation? Certainement!... pour ceux qui aiment les chansonnettes.

HENRI BLANCHARD.

ÉPHÉMÉRIDES MUSICALES.

21 juillet 1686. Naissance de Benedetto MARCELLO, à Venise. Ce célèbre compositeur, surtout connu par ses psaumes, mourut en 1739, le jour anniversaire de sa naissance.
25 — 1777. PAISIELLO quitte Naples pour aller en Russie, où il resta pendant neuf ans au service de l'impératrice Catherine. (Voyez les Ephémérides du 9 mai.)
26 — 1740. Naissance de RICHER. (Voyez les Ephémérides du 6 juillet.)
27 — 1784. Naissance de George ONSLOW, à Clermont.
28 — 1802. Mort du célèbre compositeur dramatique Joseph SARTI, à Berlin.
29 — 1646. Naissance de Jean THEILE, à Naumbourg. Il fut le maître des célèbres organistes Buxtehude et Vachau.
30 — 1750. Mort de J.-Séb. BACH, à Leipsick. (Voyez les Ephémérides du 21 mars.)

THÉODORE PARMENTIER.

NOUVELLES.

*** La réouverture de l'Académie impériale de musique est toujours fixée au lundi 8 ou au mercredi 10 du mois prochain. *Les Huguenots* seront donnés dans cette représentation solennelle avec augmentation de choristes et de nouveaux airs de ballet au troisième acte. Pour le cinquième, on prépare une décoration nouvelle, qui laissera voir l'intérieur du temple d'où s'élèvent les voix des martyrs.

*** Mme Laborde donne en ce moment à Brest des représentations qui obtiennent le plus grand succès.

*** Il est question d'un opéra en deux actes, dont M. Limnander, l'auteur des *Montenegrins* et du *Château de la Barbe bleue*, a écrit la musique, et d'un ballet dont M. Théophile Gaultier a fourni le sujet et le scenario.

*** Hier samedi, l'Opéra-Comique a repris *le Déserteur*, avec Delaunay-Riequier dans le rôle principal. Mocker et Sainte-Foy sont toujours chargés des rôles de Montanciel et du grand cousin.

*** A peine arrivée à Bade, Mlle Wertheimber a été engagée par M. Benazet pour chanter dans un grand concert, avec le concours de MM. Ernst, Seligmann et Erlich. La charmante cantatrice de l'Opéra-Comique a déjà reçu plusieurs offres d'engagement pour d'autres villes de l'Allemagne qu'elle se propose de visiter pendant la durée de son congé.

*** La direction de l'orchestre du Théâtre-Lyrique est confiée cette année à notre habile violoniste Deloffre, qui unit à son talent de soliste celui d'excellent chef d'orchestre. Nous avons déjà été à même de l'apprécier, et nous félicitons M. Jules Séveste de s'être attaché un artiste d'un mérite aussi reconnu.

*** Pour mardi prochain, la représentation des *Trois sultanes*, avec Mme Ugalde, est annoncée au théâtre des Variétés.

*** Les recettes des théâtres, concerts, bals et curiosités, pendant le mois de mai dernier, se sont élevées à la somme de 1,197,528 fr. 49 c., savoir :

Théâtres impériaux subventionnés	378,399	11
Théâtres secondaires	636,555	23
Concerts, bals-spectacles et cafés-concerts	102,954	25
Curiosités diverses	79,673	90
Total	1,197,582	49
Les recettes du mois d'avril ayant été de	1,247,571	20
Les recettes du mois de mai leur sont par conséquent inférieures de	49,988	71

*** Les concours publics du Conservatoire de musique de déclamation commenceront samedi prochain, 30 juillet et se continueront pendant toute la semaine d'après dans l'ordre suivant : chant, violoncelle et violon, piano, opéra comique, instruments à vent, harpe et grand opéra, tragédie et comédie.

*** Mme Viardot est de retour de Londres, où son succès a été tel, qu'en quarante-deux jours, y compris six dimanches, la célèbre cantatrice a chanté dans trente-six concerts.

*** Emile Prudent est parti pour Genève, où des concerts à grand orchestre s'organisent sous la direction de M. Pepin, l'excellent chef.

*** Fumagalli vient de partir pour l'Italie, où il est attendu dans plusieurs villes pour y donner des concerts.

*** Albert Sowinski est en ce moment à Vichy : mardi dernier, il y a donné un fort beau concert, dans lequel il a joué six morceaux. MM. et Mmes Colson et Meillet, MM. Simon et Viereck s'y faisaient entendre également.

*** On prépare pour le jeudi 28 juillet courant, au bénéfice d'un artiste, père de famille, un magnifique concert qui doit avoir lieu dans un hôtel avec jardin, avenue des Champs-Elysées, 68. On entendra Mme Ugalde, MM. Chalupt, A. Deloffre, Schey, Malézieux, Thierry et d'autres artistes distingués. Cette fête musicale sera suivie d'un grand bal sur les pelouses du jardin. A 10 heures le concert ; à minuit le bal.

*** Une société d'actionnaires, composée des personnes les plus recommandables par leur fortune et par leur rang, s'est formée à Rio-Janeiro pour assurer l'entreprise du théâtre provisoire. L'assemblée des actionnaires s'est tenue chez M. Rosa Salgado.

*** A Bruxelles, l'exécution des cantates pour le grand concours de composition musicale a eu lieu l'autre semaine. — Le jury se composait de MM. Fétis, Daussoigne-Méhul, Snel, Hanssens, Gevaert et Busschop. Il n'y a pas eu de premier prix. Le second prix a été décerné à M. Demole, élève du Conservatoire de Bruxelles. Les soli, dans les quatre œuvres exécutées, ont été chantés alternativement par Mmes Rauis, Daenssa, Sternels, Sherrington, MM. Cornelis, Goossens, Tasson, Wibier et Dumont.

*** La Société des choristes de Cologne, dernièrement revenue de Londres, a résolu, dans la séance générale du 15 juillet, conformément à ses statuts fondamentaux, de consacrer une partie de l'argent qu'elle a gagné à Londres, savoir 3,333 thalers (12,052 fr.), à l'achèvement de la cathédrale de Cologne et d'employer le reste en œuvres de bienfaisance. Pour satisfaire aux désirs de ses concitoyens, elle exposera publiquement, dans quelques jours, les prix qu'elle a remportés, les présents qu'elle a reçus pendant son voyage, entre autres le magnifique cadeau de la reine Victoria.

*** Le célèbre flûtiste de chambre de Frédéric le Grand, J.-J. Quanz, mourut le 12 juillet 1773, au moment où il travaillait à son 300e concerto pour flûte. Le premier allegro était entièrement terminé et l'adagio touchait à sa fin. Le roi se fit apporter la partition, acheva l'adagio et compléta le morceau par un rondo allegro. Dans le plus prochain concert de chambre le roi joua le concerto et dit au maître de chapelle, après l'adagio : « Ce Quanz est, comme on le voit, parti de ce monde avec d'excellentes idées. »

*** Une cérémonie des plus touchantes a eu lieu dimanche dernier, à la mairie du 8e arrondissement, sous la présidence de M. Achille Jubinal, député. Des récompenses, consistant en livrets de Caisse d'épargne, médailles et livres, ont été décernées aux jeunes apprentis des fabriques de la section du Marais, aux applaudissements d'une foule nombreuse qui n'a pas manqué à cette solennité, dans laquelle d'excellents discours ont été lus, notamment par M. Honoré Arnoul, inspecteur du travail des ateliers et manufactures de ce populeux arrondissement, et une remarquable improvisation de M. Jubinal a provoqué une émotion que les dames ne pouvaient contenir. Puisqu'il ne peut y avoir de fêtes sans musique, ici comme ailleurs, les artistes ont prêté leur concours et se sont rendus à l'appel du Comité de patronage des apprentis et orphelins. Nommons d'abord Mmes Faure et Judith Lion. La première a dit avec une voix fraîche et sympathique plusieurs mélodies ; Mlle Lion s'est fait entendre sur le piano, avec un brio et une netteté remarquable, particulièrement dans un ravissant morceau de Prudent. Parmi les chanteurs, citons M. Thierry, dont les chansonnettes de bon goût ont été écoutées au milieu d'un rire inextinguible.

*** Le Jardin d'Hiver donne trois soirées musicales par semaine, les mercredis, vendredis et dimanches. Les concerts sont variés et égayés par une harmonie militaire. Son odorante et fraîche orangerie offre une oasis où tous les plaisirs sont réunis. Aujourd'hui dimanche, 24, grande soirée.

*** Le chef-d'œuvre de Grandville, si connu sous le titre des *Métamorphoses du jour*, va nous être rendu en un magnifique volume, avec une notice biographique par M. Charles Blanc, et un texte de M. de Beaulieu pour chaque dessin. Déjà plusieurs livraisons ont paru, et le volume entier en contiendra 70. Nous reviendrons sur cette amusante et originale publication.

*** Mlle Félicie Smith, ancienne élève du Conservatoire de Paris dans la classe de Mlle Jousselin, et professeur distinguée à Rio de Janeiro, vient, à peine âgée de seize ans, de mourir de la fièvre jaune.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Dieppe.* — L'orchestre de l'établissement des bains, sous la direction de M. Elbel, fait les délices de notre brillante société, et l'administration se félicite de l'acquisition de ce chef habile. Cette petite armée musicale, qui ne compte pas moins de quarante exécutants de premier ordre, venus presque tous de l'Allemagne, ne donne pas seulement de très-beaux concerts, dans lesquels elle interprète d'une façon remarquable des œuvres des grands maîtres; mais elle figure aussi avec honneur au théâtre, où elle exécute avec une rare précision les ouvrages les plus difficiles de l'Opéra et de l'Opéra-Comique. Aussi y a-t-il toujours foule au théâtre et aux concerts. On annonce comme très-prochains les concerts de Mmes Joséphine Martin, Ferni, Lefebure-Wély, Mira, et ceux de Batta, Bessems, Géraldy, etc., etc.

*** *Rochefort*, 20 juillet. — C'était pour la première fois que le congrès musical de l'Ouest se tenait en cette ville. Avec le concours d'artistes tels que Godefroid, Alard, Triébert, Jancourt et Van Gelder, le festival ne pouvait manquer d'un puissant attrait. Les amateurs ont regretté qu'on n'exécutât qu'un fragment de la symphonie pastorale, et d'un mouvement un peu trop lent. Un chœur d'un opéra de M. Delavau, de Niort, et des fragments d'une messe de M. Hermann, de Rochefort, ont été fort applaudis. L'ouverture des *Francs juges*, de Berlioz, un chœur d'*Eurianthe*, de Weber, faisaient aussi partie du programme.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *La Haye*, 16 juillet. — La municipalité vient de nommer directeur du théâtre royal français de cette capitale M. Joseph Renault, qui a pris l'engagement de se procurer une troupe complète dramatique et lyrique, pour le 1er septembre prochain.

*** *Cologne.* — Ferdinand Hiller est de retour dans notre ville, où il compte se fixer désormais comme directeur de notre Conservatoire.

*** *Heidelberg.* — Sous peu nous aurons une fort belle salle de spectacle. C'est M. Haake, ancien régisseur à Francfort, qui prendra la direction de notre théâtre.

*** *Pesth.* — Le deuxième concert de Teresa Milanollo a eu encore plus de succès que le premier : chaque numéro de son programme a été salué des plus vives acclamations. Pour le troisième, déjà toutes les loges sont louées.

Le Gérant : BRANDUS.

POUR LA FÊTE DE S. M. NAPOLÉON III (15 août prochain),

VIVAT IMPERIAL

MUSIQUE DE L'ABBÉ ROSE

EXÉCUTÉ SOUS L'EMPEREUR NAPOLÉON 1er DANS TOUTES LES SOLENNITÉS IMPÉRIALES.

Chant, Piano, Paroles latines, variantes en français, **Partition, Harmonie militaire.** Avec le **Portrait de NAPOLÉON III.** — In-8o jésus. — PARIS, DUVERGER, rue Ste-Anne, 34, et chez les marchands de musique. — Prix net, 2 fr. ; 15 cent. en sus pour les départements, contre un bon sur la poste. (*Franco.*)

NOUVEAUTÉS PUBLIÉES CETTE SEMAINE PAR BRANDUS ET Cie,

103, Rue Richelieu.

BURGMULLER (FRÉD.). — Valse brillante sur *les Mousquetaires de la Reine*, pour le piano..... 5 »
— La même, en feuille..... 2 50
PASCAL-GERVILLE. — Op. 12. Polka élégante, pour le piano..... 4 »
— Op. 13. *Capriccio agitato*, pour le piano 5 »
ED. LÉE. — Polka-Mazurka, pour le piano, sur *les Mousquetaires de la Reine*..... 2 50
KULLACK. — Op. 37. Perles d'écume, fantaisie-étude.... 6 »
BARBOT. — Op. 10. Fantaisie de salon sur *le Juif errant*, pour le piano..... 9 »
DUPREZ. — Trois ténors sérieux, trio bouffe chanté par MM. Gueymard, Marié et Riquier-Delaunay..... 9 »
S. LÉE. — Air italien, de Ch. Voss, transcrit pour violoncelle avec accompagnement de piano..... 5 »
Les airs des *Huguenots*, arrangés pour violon seul, par de Ikelheimer, 2 suites, chaque..... 6 »

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

20e Année. | No 31. | 31 Juillet 1853.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Gouvernement.
Genève, et pour toute la Suisse. Chez M. Ed. de la Flèchère, 193, rue du Terraillet.
Bruxelles. Delrie Tonison, 15, rue des Dominicains.
Londres. S'adresser à M. Duvison (Wessel et Ce), 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Maison Brandus, perspective Nevski.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Nos abonnés reçoivent, avec le présent numéro, une nouvelle valse de Burgmuller sur *les Mousquetaires de la reine*.

SOMMAIRE. — *Revista musical de la Nacion*; audition d'un grand opéra; *les Trois sultanes* au Variétés, par **Henri Blanchard**. — Un chapitre de l'histoire du droit d'auteur en France (2e article), par **Paul Smith**. — Conservatoire impérial de musique et de déclamation, concours à huis clos et premier concours public. — Lettre à MM. les membres de la Commission du projet de loi sur la propriété littéraire. — Ephémérides. — Nouvelles et annonces.

REVISTA MUSICAL DE LA NACION.

Audition d'un grand opéra. — *Les Trois Sultanes*, aux Variétés.

La famille de Don Quichotte n'est pas éteinte : elle a de nombreux rejetons en Espagne. Voici venir un rédacteur de la *Revista musical* du journal *la Nacion*, qui, sous le pseudonyme à peu près italien d'Emilio Arrieta, formé, l'on dirait, d'*arietta*, ariette en français, petit air léger et sans importance musicale, comme les réflexions de ce rédacteur; voici donc venir un noble Espagnol courant sus, la plume ou la lance au poing, ainsi que son aïeul s'escrimant contre des moulins à vent, à la critique française qui ose nier qu'il y ait une musique nationale, classique ou dramatique en Espagne.

Ce monsieur, qui parle musique comme une *Io* espagnole, pour nous servir d'un proverbe français légèrement, poliment et mythologiquement modifié, ce monsieur nous menace de voies de fait de la part de ses compatriotes, pour nous punir de ne pas reconnaître d'école musicale, d'opéra national, dans le pays où le premier des plaisirs spectaculeux est de faire éventrer les pauvres chevaux par des taureaux furieux.

M. Ariette aurait mieux fait de nous citer dans sa *Revista musical* les ouvrages de haute composition publiés en Espagne par des compositeurs espagnols, ou les grands opéras du dernier siècle et de celui-ci, tels que ceux de Piccini, de Gluck, de Grétry, de Cherubini, de Spontini, de Rossini, de Meyerbeer, qui ont cru notre goût dramatique et lyrique digne d'être étudié dans le génie de notre langue, et qui se sont faits Français par leurs œuvres. Le critique espagnol ne voit dans ces œuvres et leurs auteurs que le mérite des décorations, du machiniste et des marches triomphales d'Halévy, de Berlioz, mis en lumière par la famille instrumentale de Sax. A lui permis. Le trio du second acte de *Guillaume Tell*; l'air d'Eléazar : *Rachel, quand du Seigneur*; les prêtres catholiques hurlant sur une harmonie sombre, terrible, stridente et savante le massacre des protestants dans *les Huguenots*, ne peuvent guère être compris, appréciés par un Espagnol qui délire aux petites mélodies du *boléro*, des *cachuchas*, du *zapateado*, délicieusement dansés, du reste, par la délicieuse Petra Camara. Ajoutez que cet Espagnol se croit toujours, comme ses compatriotes, aux temps de la conquête du Pérou et du règne de Charles-Quint, sous qui les arts ne florissaient guère non plus en Espagne. Les comédiens espagnols, venus, il y a quelques années, au Théâtre-Italien de Paris, nous ont prouvé, par plusieurs pièces médiocres jouées assez médiocrement, que les Lope de Vega et les Calderon n'ont pas laissé d'héritiers.

Mlle Pauline Cabrera, qui est maintenant mariée, vint aussi à Paris il y a plusieurs années pour y faire entendre quelques-unes de ses œuvres musicales. Dans un article consacré à la belle élégie filiale composée par elle sur la mort de sa mère, nous appréciâmes, comme elle le méritait, cette jeune muse de l'Ibérie, qui avait en elle alors un sentiment vrai et bien senti de la mélodie, et qui tentait des essais d'instrumentation ingénieuse, neuve et piquante. Cette charmante musicienne amateur, cantatrice et compositeur distinguée, était aussi de l'avis qu'à l'exception de quelques airs de danse et de chansons populaires, l'Espagne n'a pas de musique nationale, et qu'elle ne comprend et n'aime que la musique italienne. Le rédacteur de la revue musicale de la *Nacion* nous compare à Sancho dans son gouvernement de l'île de Barataria pour avoir dit la même chose. A nous permis donc de voir en lui un nouveau chevalier de la triste figure qui s'exalte à propos de l'Espagne comme l'amant de Dulcinée s'exaltait à propos de la chevalerie ; et nous pouvons dire que le guitariste abonde en Espagne, comme il est loisible à ce monsieur d'affirmer que la France est peuplée, ou du moins que l'Espagne est pleine de joueurs d'orgue de barbarie ou de chaudronniers qui viennent de ce côté des Pyrénées. Cette appréciation épigrammatique ne nous blesse pas autrement nous autres Français, qui entendons la plaisanterie, et qui sommes même les premiers à nous dénigrer. C'est un héroïsme comme un autre, et qui n'exclut pas celui de dire à l'ennemi qui nous fait face, comme à la bataille de Fontenoy : A vous, messieurs les Anglais, à tirer les premiers !

M. Ariette n'est pas aussi accommodant : il ne veut pas qu'on dise que l'Espagne n'a pas d'école musicale, et se fâche quand on veut bien reconnaître que le Conservatoire de Madrid offre des garanties d'un brillant avenir musical au pays. M. Ariette ne veut pas souffrir enfin qu'une porte soit ouverte ou fermée. C'est une prétention comme une autre ; plus singulière et plus comique même qu'une autre.

Somme toute, et d'après l'opinion de M. Ariette, celui qui nie le progrès musical de l'Espagne, et celui qui dit que l'art musical est en progrès en Espagne ne savent ce qu'ils disent. Cette logique dans le

discours et ces flots de continuelle ironie coulant pendant cinq colonnes en faveur ou à propos de l'opéra de *Maravilla*, qui n'est pas une merveille, mais que, seul, dans toute la presse parisienne, nous avons traité avec bienveillance, justice, et les égards que l'on doit à un artiste étranger; cette dépense d'esprit et de susceptibilité prouve-t-elle que l'Espagne possède une école musicale et un opéra national, et que l'habitant de ce pays ne cède pas au plaisir de se poser et de parler en noble Espagnol? Non.

Et à propos de l'Espagne et des châteaux que les illusions artistiques font bâtir en ce pays, nous réfléchissions, jeudi passé, chez M. Rougemont, à ces pauvres compositeurs qui mettent en musique un libretto de grand opéra, sans savoir si le poëme est scénique, dramatique, s'il est reçu enfin. Telle est la situation de plusieurs compositeurs qui ont accompli la partie la plus facile de leur tâche, celle d'écrire une volumineuse partition en cinq actes, sans se préoccuper de la chose la plus difficile, de la faire exécuter. M. Simiot, compositeur distingué, qui a fait représenter à Lyon un opéra et un ballet, a fait interpréter une nouvelle partition qu'il destine à l'Académie impériale de musique. Si la distinction de la mélodie, une harmonie claire et pure et dramatique en même temps, offrent des garanties de succès, on peut prédire un brillant avenir à la partition de M. Simiot, fort bien interprétée, au reste, par MM. Gueymard, Marié; Mme Steiner-Beaucé, qui a bien dit un bel air, etc.; mais encore une fois, qu'est-ce qu'une partition bien écrite pour les voix, pour l'orchestre, et dans laquelle brillent des mélodies marquées au coin de l'inspiration, des règles d'une bonne et vraie déclamation, si l'auteur du libretto n'est pas en position de se faire jouer ou de n'être pas joué?

Le théâtre des Variétés, qui a le droit d'être musical, mais qui en use peu; le théâtre des Variétés, sur lequel on a joué jadis l'opéra comique, a donné à ses habitués, ces jours-ci, une comédie mêlée de chant qui obtient assez de succès, grâce aux vers faciles de Favart, aux coupures adroitement faites par M. Lockroy, qui a su donner aux *Trois Sultanes* une allure vive et musicale; grâce aussi au double talent de cantatrice et de comédienne qui distingue Mme Ugalde, la transfuge du théâtre de la rue Favart.

M. Nargeot a mis du goût et de la mesure dans la partie lyrique dont il a été chargé. Les morceaux d'ensemble, les chœurs écrits par lui sont mélodiques et d'un bon effet. M. Creste, compositeur peu connu dans le monde musical, avait la mission de faire briller Mme Ugalde dans des airs fioriturés d'une façon brillante, et cette mission était facile à remplir, car l'ex-*prima donna* du théâtre de l'Opéra-Comique est sûre de briller par la facilité, l'audace et le *brio* de ses traits. Avec tant d'éléments de succès, l'opéra des *Trois Sultanes* ne pouvait manquer d'en obtenir un qui promet d'être fructueux, et qui le serait peut-être plus, si certains auditeurs ne jetaient un peu de froideur dans le vrai public par la chaleur de leur enthousiasme et de leurs suffrages intempestivement bruyants. Du reste, la pièce est bien soutenue aussi par une mise en scène intelligente, des décorations neuves, des costumes brillants, riches de soie et d'or et de vérité, ceux surtout de Mlles Arène et Larcena; enfin, par cette sultane audacieuse qui représente la France, change la face d'un empire, et a, par cela même, une sorte d'actualité avec la question d'Orient, sans cesser d'être charmante par la diction et le chant.

HENRI BLANCHARD.

UN CHAPITRE DE L'HISTOIRE DU DROIT D'AUTEUR

EN FRANCE.

(2e article) (1).

Chez les Romains, une couronne de chêne paya longtemps les plus belles victoires. Chez nous, les plus beaux triomphes dramatiques ne rapportaient guères plus autrefois. *Que les temps sont changés!...* Nous avons dit qu'à l'exemple de Voltaire, les auteurs faisaient souvent cadeau de leurs œuvres à la Comédie. Ainsi, Collé nous déclare lui-même que lorsqu'il entreprit sa pièce en trois actes, *Dupuis et Desronais*, il n'avait d'autre intention que de l'offrir gratis aux comédiens, à condition qu'on lui rendrait ses entrées qu'il avait perdues. C'était une habitude tellement consacrée, qu'à l'origine du débat soulevé par Beaumarchais, débat qui commençait par la demande d'un compte, la proposition du pur don lui fut adressée :

« Ma demande, dit-il, existait depuis six mois (novembre 1776); » j'en parlais souvent aux comédiens. Un jour, à leur assemblée, l'un » d'eux me demanda si mon intention était de donner ma pièce à la » Comédie ou d'en exiger le droit d'auteur. Je répondis en riant, » comme Sganarelle : Je la donnerai si je veux la donner, et je ne la » donnerai pas si je ne veux pas la donner, ce qui n'empêche point » qu'on ne m'en remette le décompte. *Un présent n'a de mérite que* » *lorsque celui qui le fait en connaît bien la valeur.*

» Un des premiers acteurs insiste et me dit : Si vous ne la donnez » pas, Monsieur, au moins dites-nous combien de fois vous désirez » qu'on la joue encore à votre profit, après quoi elle nous appartien- » dra. — Quelle nécessité, Messieurs, qu'elle vous appartienne? — » Beaucoup de MM. les auteurs font cet arrangement avec nous. — Ce » sont des auteurs inimitables. — Ils s'en trouvent très-bien, Monsieur; » car s'ils ne partagent plus dans le produit de leur ouvrage, au moins » ont-ils le plaisir de le voir représenter plus souvent : la Comédie ré- » pond toujours aux procédés qu'on a pour elle. Voulez-vous qu'on la » joue à votre profit encore six fois, même dix? Parlez.

» Je trouvai la proposition si gaie, que je répondis sur le même ton: » Puisque vous le permettez, je demande qu'on la joue à mon profit » mille et une fois. — Monsieur, vous êtes bien modeste. — Modeste, » Messieurs, comme vous êtes justes! Quelle manie avez-vous donc » d'hériter des gens qui ne sont pas morts? Ma pièce ne pouvant être » à vous qu'en tombant à une modique recette, vous devriez désirer » au contraire qu'elle ne vous appartînt jamais. Les huit neuvièmes de » cent louis ne valent-ils pas mieux que les neuf neuvièmes de cin- » quante? Je vois, Messieurs, que vous aimez beaucoup plus vos in- » térêts que vous ne les entendez. Je saluai en riant l'assemblée, qui » souriait aussi de son côté parce que son orateur avait un peu rougi. »

Tous ces récits, tous ces dialogues n'ont pas seulement le mérite d'être de l'histoire : ce sont autant de scènes de comédie, cousines-germaines de celles du *Barbier de Séville*, du *Mariage de Figaro*. Beaumarchais avait le privilége d'être toujours auteur comique, et c'est ce qui avait fait la vogue de ses fameux mémoires contre Goëzman et consorts. Le poëte Gilbert était donc bien mal avisé, lorsqu'il disait dans sa satire du XVIIIe siècle :

Et ce *lourd* Beaumarchais, qui trois fois avec gloire
Mit le mémoire en drame et le drame en mémoire!

Beaumarchais *lourd!* Oui, quand il lui plaisait de tomber sur quelqu'un; alors son poids se faisait sentir. Mais autrement quelle légèreté! quelle vivacité! quelle souplesse à varier l'emploi de l'argument et du sarcasme! quelle énergique et victorieuse soudaineté de réparties!

Enfin, après trois mois de pourparlers et d'attente, la Comédie lui envoie en ambassade le gros Desessarts, qui avait été praticien avant d'être comédien. « Il me dit avec la plus grande politesse (car on le lui » avait bien recommandé), que ses camarades et lui, désirant que je » n'eusse jamais de plaintes à former contre la Comédie, m'envoyaient » quatre mille cinq cents livres qui m'appartenaient pour mon droit » d'auteur sur trente-deux représentations du *Barbier de Séville*. » Aucun compte n'étant joint à ces offres, je n'acceptai point l'argent, » quoique le sieur Desessarts m'en pressât le plus poliment du monde » (car on le lui avait fort recommandé).

» Il y a beaucoup d'objets, me dit-il, sur lesquels nous ne pouvons » offrir à MM. les auteurs qu'*une cote mal taillée*. — Ce que je demande

(1) Voir le n° 30.

» à la Comédie, beaucoup plus que l'argent, c'est une *cote bien taillée*, » un compte exact, qui puisse servir de type ou de modèle à tous les » décomptes futurs et ramener la paix entre les acteurs et les auteurs. » Je vois bien, me dit-il, en secouant la tête, que vous voulez ouvrir » une querelle avec la Comédie. — Au contraire, Monsieur, et plaise » au dieu des vers que je puisse les terminer toutes à l'avantage égal » des parties! Il remporta son argent. »

La *cote mal taillée* avait été repoussée avec perte; cependant les comédiens ne se tenaient pas encore pour battus : ils en revenaient toujours à dire qu'il y avait des articles qu'on ne pouvait donner qu'en aperçu, par exemple, le produit des petites loges, *cette recette étant susceptible de variation à chaque moment, soit par mort ou par retraites, non-valeurs, mortes saisons*, etc. Et Beaumarchais leur répondait avec sa dialectique ordinaire : « Votre raisonnement, Messieurs, » aurait toute sa force, si je vous demandais une évaluation exacte du » produit futur des petites loges; mais vous savez tous que, s'il y a quel- » que chose d'éventuel ou d'incertain dans cette location pour les » années prochaines, la recette de ces mêmes petites loges, pour le » cours des années passées, est aussi certainement arrêtée et connue » aujourd'hui, que celles du parterre et des grandes loges pour les » mêmes années. » Les serrant encore de plus près, et leur posant en quelque sorte l'argument sur la gorge, Beaumarchais ajoutait : « Comment donc procédez-vous pour faire entre vous vos partages? Il » ne me faut pas d'autre méthode: traitez-moi comme vous vous traitez » vous-mêmes.» L'argument s'appliquait aussi aux *frais extraordinaires variant suivant le choix des pièces*. « Cet article, disait Beaumarchais, » n'exige pas plus que celui des petites loges, une *cote mal taillée*. » Eh! croyez-moi, Messieurs, point de *cote mal taillée* avec les gens » de lettres: trop fiers pour accepter des grâces, ils sont trop mal aisés » pour essuyer des pertes. »

La Comédie était placée sous le haut patronage de deux gentilshommes de la chambre, le maréchal de Richelieu et le maréchal de Duras. Le premier, voulant savoir à quoi s'en tenir sur les plaintes des auteurs, avait chargé Beaumarchais d'étudier la question et de lui en dire son avis. Il avait même écrit aux comédiens de communiquer leurs livres de recettes et de dépenses de plusieurs années. Il avait cru avancer l'affaire et ce fut ce qui la recula. Les comédiens indignés refusèrent tout net la communication ordonnée. M. le maréchal de Duras n'intervint que plus tard, par une lettre officieuse écrite à Beaumarchais, le 13 juin 1777. Beaumarchais se rendit chez lui, et dans cette conférence, dont la date est bonne à fixer, naquit l'idée de l'institution connue aujourd'hui sous le titre d'*Association des auteurs et compositeurs dramatiques*. Ce qu'il y a de singulier, c'est que l'idée vint, non pas de Beaumarchais, mais du maréchal, et que l'*Association des auteurs et compositeurs dramatiques* se trouve être, sans s'en douter, la fille d'un gentilhomme de la chambre, comme cela résulte du passage suivant :

« M. le maréchal, dit Beaumarchais, persuadé qu'une plus longue » obscurité sur les données des comptes présentés par la Comédie aux » auteurs pouvait éterniser les querelles, mais jugeant à la conduite » des comédiens combien ils redoutaient d'entrer en éclaircissement à » cet égard, voulut bien me proposer d'échanger la discussion de nos » droits contre un plan qu'il avait dans la tête. Il ajouta qu'il croyait » un nouveau code ou règlement très-nécessaire au théâtre, et que si » je voulais entrer dans ses vues et *réunir quelques uns des auteurs* » *les plus sages, pour former ensemble un projet qui pût tirer les gens* » *de lettres des chagrins d'un débat perpétuel avec les comédiens* et » mille autres entraves qui offusquent le génie, il se livrerait entière- » ment à cette réforme utile. »

Beaumarchais, séduit par l'idée du maréchal, n'y propose qu'un amendement, que le maréchal accepte, et, au lieu de faire un choix parmi les auteurs qui travaillaient pour la Comédie française, il les convoque tous par une circulaire. Le 3 juillet 1777, les auteurs s'assemblent : une délibération a lieu, des résolutions sont prises et signées des noms suivants : Rochon de Chabannes, Le Mière, La Place, Champfort, Bret, de Sauvigny, Blin de Saint-More, Godin de la Brenellerie, Du Doyer, Lefevre, Ducis, Favart, Dorat, Lemonnier, Cailhava, Leblanc, Barthe, Rousseau. *Plus bas est écrit* : Et nous quatre, commissaires honorés de la nomination de la présente assemblée, avons accepté et signé la présente délibération. Saurin, Marmontel, Sedaine, Caron de Beaumarchais. Voilà donc l'association et la commission des auteurs et compositeurs dramatiques créées le même jour et du même coup!

L'affaire avait changé de face. Il ne s'agissait plus du compte que Beaumarchais demandait aux comédiens, sans pouvoir l'obtenir après un an de démarches et de patience, mais d'un code nouveau à formuler. « Le plan de M. le maréchal de Duras, dit Beaumarchais, est que » l'on forme d'abord une somme fixe, équivalente au cinquième de la » recette, et qu'elle soit touchée, chaque représentation, par l'auteur » d'une pièce nouvelle, sans autre débat que d'aller recevoir cette » somme autant de fois que la pièce ne sera pas *tombée dans les règles*, » c'est-à-dire tant que la *recette entière du spectacle* ne sera pas tom- » bée deux fois de suite au-dessous de douze cents livres. Le reste était » abandonné à la prudence des auteurs. » On voit que le plan de M. le maréchal était bien loin d'attaquer le mal dans son essence, puisqu'il laissait substituer l'inconcevable fiction de la *chute dans les règles*. Là dessus les auteurs se mirent à l'œuvre, et l'alarme se répandit de plus en plus dans le camp des comédiens. Les auteurs s'assemblant et travaillant d'un commun accord, leur semblaient conjurés pour ruiner et perdre la Comédie. Etait-ce donc pour les rassurer un peu que dans le préambule du projet de règlement remis à M. le maréchal de Duras le 12 août 1777, Beaumarchais inséra les lignes suivantes, assurément fort dignes d'être remarquées? Le préambule s'adressait aux auteurs réunis :

« Si vous entendez bien, Messieurs, si vous approuvez nos vues et » sentez la nécessité où se voit l'homme de lettres de caresser souvent » le comédien pour l'intérêt de la gloire, essayons seulement d'oppo- » ser un intérêt aussi fort, qui tienne toujours le comédien dans l'o- » bligation de se rendre agréable aux gens de lettres, en remplissant » ses devoirs.

» Ne pouvant empêcher que le triomphe et le succès des auteurs ne » dépendent un peu de la bonne volonté des acteurs, faisons en sorte » que l'intérêt et l'avancement des comédiens soient toujours déter- » minés par le suffrage et le concours d'opinion du corps des gens de » lettres (avancement soumis comme de raison au jugement de MM. les » gentilshommes de la chambre du roi, *supérieurs nés* des comédiens » et présidant toutes les affaires de la Comédie), de façon que l'aug- » mentation des parts, le passage d'une classe inférieure à la supé- » rieure, et tout jugement tendant à l'accroissement du bien-être et » de l'état du comédien, dépendent en quelque sorte du témoignage » que le corps des gens de lettres rendra du talent et de la conduite » théâtrale de l'acteur à ses supérieurs. » Peut-être, aux yeux des comédiens, ce dernier trait gâtait-il beaucoup le *Soyons amis, Cinna*, que proposaient les premiers paragraphes.

Les articles qu'annonçait le préambule furent remis, le 8 octobre 1777, à M. le maréchal de Duras, qui voulut bien, un mois après, donner ses observations en quatre pages écrites de sa main. Ensuite le travail passa entre les mains de M. le maréchal de Richelieu, qui fit le même honneur aux articles. Et puis M. de Duras, qui d'abord avait voulu refondre la Comédie par voie d'autorité, exprima le désir que le projet de règlement nouveau fût communiqué aux comédiens. Et puis... les mois, les années s'écoulèrent, sans qu'il fût plus question de rien, si ce n'est par l'échange de quelques lettres entre le maréchal de Duras et Beaumarchais. Le maréchal de Duras ajournait, s'excusait, renvoyait au maréchal de Richelieu. « Le mois de janvier arriva (1778), dit » Beaumarchais; M. le maréchal de Duras entra d'année, et moi j'at- » tendis. Trois mois se passèrent, et j'attendais toujours. Les auteurs, » perdant alors toute patience, se plaignirent à moi de moi, et d'au- » tant plus de moi que les comédiens triomphaient hautement, en pu-

» bliant que M. de Beaumarchais et son règlement étaient... ce qu'on » appelle au palais *tondu*. En effet, mon règlement et moi nous en » avions tout l'air. Mes confrères (avril 1779) m'assurèrent qu'on » allait jusqu'à dire à Paris que *je m'entendais avec les supérieurs de » la Comédie pour jouer les auteurs*. — Eh! par quel intérêt, mes- » sieurs?... »

Beaumarchais, fatigué non moins qu'indigné de ces reproches, imagina d'écrire à M. le comte de Maurepas et de lui présenter le règlement. Mais alors les débats de deux actrices, les dames Vestris et Saint-Val, tenaient en échec la Comédie et le ministère. Les correspondances continuèrent, mais l'affaire n'avança pas. Beaumarchais écrivit des lettres fort éloquentes : dans l'une d'elles (7 août 1779), il esquisse de la Comédie française un tableau que nous recommandons aux amateurs de curiosités historiques. Ceux qui s'en vont toujours vantant et regrettant le passé, pourront y voir sous quel aspect le présent y est traité par un homme qui n'était dépourvu ni de jugement, ni de finesse de vue : « Je vous supplie, Monsieur le maréchal, au nom de tous les » auteurs dramatiques, au nom du public mécontent de l'appauvrisse- » ment général du Théâtre-Français, de vouloir bien peser la force de » mes représentations. Certainement on ne peut disconvenir que ce » théâtre ne soit aujourd'hui tombé dans le *pire état possible*, et que » le plus médiocre théâtre de province, toute proportion gardée, avec » un chétif directeur, et point d'autre loi que son intérêt, ne marche » mieux et ne contente plus le public que la Comédie française, le » spectacle par excellence, ayant à sa tête, pour directeurs, quatre » hommes de qualité puissante, constitués dans les plus hautes digni- » tés, dont deux sont de l'Académie française, ce qui suppose, outre » *le mérite académique*, un grand amour du théâtre et des belles- » lettres. » Le *mérite académique* n'était-il pas de trop, et Beaumarchais n'avait-il pas dû épargner cette ironie à un académicien, tel que le maréchal de Richelieu, qui ne savait pas un mot d'orthographe?

Bref, de lettre en réplique et de réplique en lettre, on en vint à une conférence dans laquelle M. de Duras déclara aux auteurs que le roi n'approuvait pas qu'on s'occupât d'un projet de règlement, et qu'il fallait s'en tenir à la question pécuniaire du droit d'auteur. Beaumarchais, piqué au vif, allait se retirer, lorsque M. de la Ferté, l'intendant des menus, offrit de lui remettre un état des recettes et dépenses de la Comédie pendant plusieurs années, sous promesse de ne le communiquer à personne, pas même à ses confrères, avant d'avoir fait part à l'assemblée, telle qu'elle se composait en ce moment, du résultat de ses travaux arithmétiques, et de l'évaluation qu'il en tirerait pour la fixation du droit des auteurs sur la représentation de leurs ouvrages.

Ainsi l'affaire changeait de face encore une fois! Ainsi Beaumarchais obtenait, au bout de quatre ans, les renseignements sollicités par lui avec tant d'instance!

(*La suite prochainement.*)

PAUL SMITH.

CONSERVATOIRE IMPÉRIAL DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION.

CONCOURS A HUIS CLOS ET PREMIER CONCOURS PUBLIC.

Voici le résultat des concours à huis clos qui ont eu lieu la semaine dernière. Pour quelques-uns, tels que ceux d'harmonie, de contre-point et fugue, les élèves avaient terminé leur travail dès la semaine dernière; mais le jury ne s'est assemblé que lundi et mercredi, toujours sous la présidence de M. Auber, pour examiner leurs compositions et prononcer son jugement.

Harmonie. — 1er prix, M. Borelli, élève de M. Reber; 2e prix, M. C. Poisson, élève de M. A. Elwart. 1er accessit, M. Olivier Metra, élève du même professeur; 2e accessit, M. Keller, élève de M. Reber; 3e accessit, M. Fœrster, élève de M. Elwart.

Étude du clavier (ou classes préparatoires de piano). — Deux premières médailles ont été décernées, l'une à Mlle Thouvenel, l'autre à Mlle Barles, toutes deux élèves de Mme Jousselin. Deux secondes médailles ont été ensuite accordées, l'une à Mlle Schwab, élève de Mme Beaufour; l'autre à Mlle Vilers, élève de M. Lemarchand.

Harmonie et accompagnement p atique. (Classe des hommes.) — 1er prix, M. Colin, élève de MM. Lecouppey et Bazin; 2e prix, M. David, élève de M. Bazin. 1er accessit, M. Grizy, élève du même; 2e accessit, M. Salomon, élève du même; 3e accessit, M. Boullard, élève du même.

(Classes des femmes.) — 1er prix, Mlle Lascabane, élève de M. Bienaimé; 2e prix, Mlle Darjou et Mlle Lehuèdé, toutes deux élèves de Mme Dufresne. 1er accessit, Mlle Hermance Lévy, élève de M. Bienaimé.

Contrebasse. — 1er prix, M. Delafontaine; 2e prix, M. Astruc. 1er accessit, M. Journois. Il n'y avait que ces trois concurrents, élèves de M Chaft, actuellement remplacé par M. Labro.

Orgue. — 1er prix, M. Vast; 2e prix, Mlle Lorotte. 1er accessit, M. Bizet; 2e accessit, M. Delaruelle; 3e accessit, M. Colin; tous élèves de M. Benoist.

Contrepoint et fugue. — Pas de premier prix; 2e prix, M. Jules Cohen, élève de M. Halévy. 1er accessit, M. Vast, élève de M. Adolphe Adam; 2e accessit, M. Dobigny, élève de M. Leborne; 3e accessit, M. Reignier, élève de M. Halévy.

Ces divers concours ont occupé les matinées de lundi, mardi et mercredi; celle de jeudi était consacrée au *solfége*. Le jury n'avait pas moins de 48 concurrents et concurrentes à entendre, 17 hommes et 31 femmes. Nous avons souvent insisté sur les difficultés toutes particulières que présente ce concours, tant à cause du nombre des élèves que de l'égalité des forces de plusieurs d'entre eux. L'épreuve qu'ils ont à subir se réduisant presque à une opération mathématique, comment distinguer avec justice entre des élèves qui l'accomplissent également bien? De là, nécessité inévitable pour le jury de ne pas s'en tenir aux termes du règlement, qui ne permet que deux premiers prix, un second, et trois accessits. Cette année, encore, le jury s'est vu forcé d'être plus libéral, et pourtant sans aucun doute, il a laissé encore bien des mérites sans récompense; il a fait moins d'heureux que de mécontents. C'est d'ailleurs une fatalité à laquelle chacun de ses membres doit se résigner d'avance et toujours.

(Classes des hommes.) 1er prix, MM. Gros, élève de M. Duvernoy, et Truy, élève de M. Savard. 2e prix, M. Chambon, élève du même. 1er accessit, MM. Fissot, élève de M. Jonas; Danbé, élève de M. Savart, et Canoby, élève de M. Durand. 2e accessit, MM. Boullard, élève de M. Savard, et Goblin, élève du même. 3e accessit, MM. Marchand, élève de M. Alkan; Massenet, élève de M. Savard, et Duclos, élève de M. Duvernoy.

(Classes des femmes.) 1er prix, Mlles Barles, élève de M. Goblin, et Murer, élève de Mlle Mercié-Porte. 2e prix, Mlles Tostée, élève de Mlle Lorotte, et Biard, élève de Mlle Mercié-Porte. 1er accessit, Mlles Leclercq, élève de Mlle Klotz; Bayon, élève de M. Lebel, et Thouvenel, élève de Mlle Mercié-Porte. 2e accessit, Mlles Brun, élève de Mme Maucorps; Forjonel, élève de Mme Dupuis; Vilers, élève de Mlle Klotz, et Bourgeois, élève de Mlle Mercié-Porte. 3e accessit, Mlles Houry, élève de Mlle Klotz; Jourdain, élève de Mlle Raillard; Guyolot, élève de M. Batiste, et Mareschal, élève de Mme Dupuis.

Enfin, hier, samedi, les séances publiques ont commencé par le concours de chant, presque aussi nombreux que celui de solfége et dont nous n'avons que le temps de tracer aujourd'hui le bulletin sommaire.

Il n'y avait pas moins de 17 concurrents et 29 concurrentes, en tout 46. Depuis longtemps le Conservatoire n'avait mis en ligne autant de belles voix et de talents acquis. Aussi le jury n'a-t-il éprouvé que l'embarras du choix dans la distribution des récompenses.

(Classes des hommes.) M. Bonnehée, élève de Révial, a obtenu le premier prix à l'unanimité. Un second prix a été décerné à MM. Crambade et Sapin, tous deux élèves de Ponchard; un premier accessit à

M. Bétout, élève de Bordogni ; un second accessit à M. Vincent, élève de Panseron ; un troisième accessit à M. Beaupré, élève du même.

(Classes des femmes.) 1er prix, Mlles Pannetrat, élève de Bordogni, et Boulart, élève de Mme Damoreau. 1er second prix, Mlle Curbale, élève de Battaille ; 2e second prix, Mlle Balla, élève de Mme Damoreau. 1er accessit, à l'unanimité, Mlle Girard, élève de Révial ; 2e accessit, Mlles Erambert, élève de Giuliani, et Hensler, élève de Bordogni ; 3e accessit, Mlle Ribault, élève de Panseron, à l'unanimité, et Mlles Borghèse, élève de Bordogni, et Dalmont, élève de Masset.

La séance, commencée à neuf heures et demie, du matin n'a fini qu'à cinq heures passées.

Une omission grave a été remarquée dans le projet de loi sur la propriété littéraire, présenté cette année au Corps législatif, mais que la clôture de la session n'a pas permis de voter. La lettre que l'on va lire a pour but de signaler les inconvénients de cette omission, et tous les motifs qui se réunissent pour engager les législateurs à la faire disparaître.

A MM. les Membres de la Commission du projet de loi sur la propriété littéraire.

Messieurs,

Le commerce des œuvres d'art, et en particulier le commerce de musique, sont régis aujourd'hui par la loi de 1793 et par le décret de 1850; nous ne parlons pas de la loi de 1814, qui n'a eu qu'un but tout exceptionnel, relatif aux droits des auteurs dramatiques.

A l'époque où les lois de 1793 et 1810 furent promulguées, le commerce de musique n'existait pas ou presque pas, en sorte qu'on a été obligé de le soumettre à des lois qui n'avaient pas été faites à son intention, et qui à la rigueur ne lui sont pas applicables. De cet état de choses il résulte que ce commerce souffre aujourd'hui d'anomalies, de contradictions et d'injustices qui n'étaient nullement dans l'esprit du législateur.

Nous allons essayer de mettre sous vos yeux quelques exemples des inconvénients graves de la législation qui nous régit aujourd'hui.

La loi de 1793 assure aux auteurs la propriété de leurs œuvres pendant leur vie, et à leurs héritiers ou cessionnaires dix ans après leur mort. Le décret de 1810 est venu modifier ces dispositions en faveur de la *veuve* et des *enfants* en leur accordant vingt ans de propriété au lieu de dix. Notre commerce étant régi par ces deux lois, il en résulte cette conséquence singulière, que le cessionnaire des droits d'un auteur dont on a oublié de parler dans le décret de 1810, se trouve sous l'empire de la loi de 1793, si l'auteur est célibataire. Le décret n'a pas prévu que l'auteur pourrait ne laisser ni femme, ni enfant. Ainsi l'éditeur d'une œuvre dont l'auteur est marié, en conserve la propriété pendant vingt ans, tandis que si l'auteur est célibataire, il ne la garde que pendant dix ans.

Voici les graves inconvénients qui en résultent :

1° Lorsqu'on achète un ouvrage d'un auteur, il faut nécessairement lui demander s'il est marié ou s'il est célibataire, et dans ce dernier cas on doit lui payer son œuvre la moitié moins que s'il était marié.

Un éditeur propriétaire d'ouvrages d'un auteur célibataire, et qui le voit dangereusement malade pourrait, quelque bizarre que fût sa démarche, venir prier son vendeur d'épouser sa servante ou sa portière *in extremis*, afin de lui sauver sa propriété.

2° Mais voici qui est plus sérieux. Un éditeur achète un ouvrage classique, tel que méthode, traité d'harmonie ou de composition, ou même un opéra. Ce genre d'ouvrage n'obtient ordinairement du succès que très-longtemps après sa publication, et trop souvent alors seulement que la mort a rendu l'auteur célèbre.

L'éditeur consacre une partie de sa fortune à acheter et à publier cet ouvrage; il consacre de longues années de sa vie, de son intelligence à lui donner de la publicité ; enfin il sème pendant dix ou quinze ans dans l'espoir de recueillir plus tard le fruit de ses travaux. L'auteur vient-il à mourir prématurément? dix ans après arrive le domaine public qui vient dépouiller l'éditeur de sa propriété et le ruine en le privant du droit de rentrer dans ses avances, précisément à l'heure où il pouvait espérer d'y parvenir. Le législateur n'a pu vouloir une pareille injustice.

3° Autre inconvénient très grave. D'après les traités internationaux qui viennent de s'établir entre divers pays, l'Allemagne, par exemple, ne peut plus contrefaire nos œuvres qu'après qu'elles sont tombées dans le domaine public, et réciproquement. Qu'arrive-t-il ? C'est que l'Allemagne contrefera les œuvres françaises au bout de dix ans, tandis que nous ne pourrons jouir du même avantage qu'après un intervalle de cinquante ans, terme accordé à la propriété en Allemagne.

Quelques exemples achèveront de démontrer la nécessité d'apporter une modification au projet de loi.

M. Auber, auteur de tant de chefs-d'œuvre connus de l'Europe entière, M. Auber est célibataire. Son éditeur, propriétaire de toutes ses œuvres, a dépensé des sommes énormes pour les acquérir et les publier ; pour une grande partie de ces œuvres il compte sur des succès à venir, et il pourrait se trouver dépouillé de sa propriété dans dix années, si la mort venait à frapper ce grand talent : la perte qu'il aurait à supporter serait incalculable.

Donizetti, l'auteur célèbre et regretté de *la Favorite*, de la *Lucie*, de *la Fille du Régiment*, d'*Anna Bolena*, est dans le même cas: mort depuis six ans, le domaine va dans quatre ans s'emparer de ses œuvres et ruiner encore ses éditeurs.

M. Mazas, l'auteur célèbre de tant d'ouvrages classiques pour le violon, est mort célibataire il y a trois ans; l'éditeur de toutes ses œuvres, qui a consacré sa fortune à cette publication et qui attend toujours le succès qui doit consacrer plus tard ses ouvrages, va se trouver dépouillé de sa propriété et, par conséquent, ruiné. Les œuvres immortelles de Beethoven, Weber, sont tombées dans le domaine public en France, tandis qu'en Allemagne elles sont encore et pour longtemps la propriété de leurs éditeurs. — Pour l'intelligence de ce qui précède il est bon de vous faire remarquer que dans le commerce de musique l'éditeur achète toujours la propriété entière de l'œuvre, et non pas une édition, comme en librairie.

Nous venons donc vous demander de combler une lacune laissée dans le projet de loi, en y introduisant un mot qui donne aux cessionnaires des auteurs les mêmes droits qu'aux veuves et aux enfants.

La rédaction du projet serait modifiée ainsi qu'il suit :

« Les veuves des auteurs, des compositeurs et artistes, *les cessionnaires des auteurs* et compositeurs jouiront pendant, etc., etc. » Le reste comme au pojet de loi.

Cette modification satisfait à tous les intérêts, à tous les besoins des éditeurs; elle consacre un droit légitime sans porter atteinte à qui que ce soit.

Nous avons l'honneur de vous offrir l'expression de nos sentiments les plus respectueux,

Aulagnier, Benacci, Brandus, Brullé, C. Cendrier, Chabal, Colombier, Cotelle, Escudier, A. Grus, J. Heugel, H. Lemoine, Meissonnier, Philipp, Simon Richault, Schonenberger, St-Étienne.

ÉPHÉMÉRIDES MUSICALES.

31 juillet 1693. L'illustre compositeur vénitien Antoine LOTTI est nommé organiste du premier orgue de Saint-Marc, à Venise. Il mourut en mai 1740.

1er août 1657. CRELL termine l'orgue célèbre de l'église Sainte-Elisabeth de Breslau.

2 — 1772. Naissance de Pierre-Jean VACHER, à Paris. Il est auteur de quelques romances qui ont eu du succès.

3 — 1829. Première représentation de *Guillaume Tell*, de Rossini, à l'Opéra de Paris.

4 — 1780. Naissance du célèbre chanteur LOUIS NOURRIT, à Montpellier. Il est le père d'Adolphe Nourrit. (Voyez les Ephémérides du 3 mars.)

5 — 1814. Naissance de Ch.-L.-Ambroise THOMAS, à Metz.

6 — 1830. Mort du célèbre ténor et professeur de chant Antonio-Peregrino BENELLI, en Saxe.

THÉODORE PARMENTIER.

NOUVELLES.

*** Les travaux de restauration de l'Académie impériale de musique s'avancent rapidement vers leur terme, et la réouverture doit toujours avoir lieu dans la seconde semaine du mois prochain.

*** Le *Déserteur* a reparu depuis quelques jours à l'Opéra-Comique. On se rappelle le prodigieux effet que la reprise de ce chef-d'œuvre produisit en 1843 ; il était alors joué et chanté par Roger, Mocker, Sainte-Foy, Grignon, Grard, Mmes Thillon, Darcier et Boulanger. De tous ces artistes, il ne reste aujourd'hui que Mocker et Sainte-Foy, toujours admirables dans les rôles de Montauciel et du grand cousin. *Je ne déserterai jamais* est toujours redemandé. Delaunay-Riquier montre du talent dans le rôle d'Alexis; Lemaire joue fort bien celui de Jean Louis. Dans celui de Louise, Mlle Révilly, si bonne actrice, du reste, a quelque chose d'un peu trop marqué. C'est Bussine qui chante le grand air de Courchemin : *Le roi passait*. Il ne faut pas oublier Palianti, dans le rôle du geôlier, le plus long et le meilleur de son emploi. Le chef-d'œuvre de Monsigny a donc retrouvé presque tous ses éléments de vogue.

*** Nous avons annoncé l'arrivée de Mme Charton-Demeur à Paris. Le directeur de l'Opéra-Comique va profiter de son séjour pour nous faire revoir la charmante artiste dans plusieurs rôles de son emploi. Lundi prochain, elle chantera dans le *Domino noir*, et mercredi dans le *Caïd*.

*** M. Alexandre Corti, le directeur du Théâtre-Italien de Paris, a résigné son entreprise. L'expérience d'une saison lui a suffi pour juger les difficultés de la position; et désespérant de les vaincre, à moins d'un secours extraordinaire, il a pris le parti de se retirer, comme le lui permettait son cahier des charges. Nous n'avons en cette circonstance que des regrets à exprimer.

*** Le jeune et célèbre pianiste Blumenthal est à Paris. Il va se rendre en Suisse pour se reposer de ses succès à Londres.

*** Mario et Mlle Grisi partiront pour l'Amérique aussitôt que leur engagement actuel au théâtre de Covent-Garden sera terminé; ils doivent chanter dans une suite de concerts pendant la grande exposition de New-York, et, avant leurs débuts, dans la nouvelle salle d'opéra qui est en construction maintenant, et qui sera inaugurée par eux au mois de novembre prochain.

*** Bordas est de retour à Paris, après avoir obtenu les plus beaux succès en Amérique, et notamment à la Nouvelle-Orléans.

*** Sivori est tout à fait remis des suites de l'accident qui l'avait menacé dans l'exercice de son art. L'éminent violoniste a déjà repris son instrument et se dispose à donner des concerts avec Richard Mulder, son compagnon de voyage.

*** Un nouveau système musical vient de paraître sous le titre de papier transpositeur, et l'inventeur le regarde comme destiné à faciliter merveilleusement la lecture de la musique, soit vocale, soit instrumentale, à en abréger considérablement l'étude. Ce nouveau système, aussi simple que précieux, n'est autre chose que l'écriture de la clef imaginaire qu'il faut suivre en transposant. La transposition, pratiquée par les musiciens et enseignée dans toutes les méthodes de musique, a pour but d'affranchir des clefs diésées et bémolisées. Les jeunes artistes n'ont pas de procédé plus avantageux que celui-là, pour faire des progrès rapides, pour saisir les intervalles avec promptitude, et pour rendre les sons avec justesse. Mais, jusqu'à présent, la transposition n'offrait qu'une clef imaginaire, qu'il fallait suivre en esprit. La musique était-elle écrite en clef de *sol* avec six dièses, il fallait imaginairement supprimer cette clef, et supposer en sa place, par exemple, une clef d'*ut* sans accident. Cette transposition imaginaire était difficile, et ses difficultés, dans l'occurrence des modulations, se compliquaient au point de déconcerter même un artiste habile. Mais aujourd'hui la transposition n'offre plus une clef imaginaire, que l'œil perd facilement, mais une clef écrite, qui guide fidèlement la vue, et c'est le papier transpositeur qui vient rendre cet important service à l'enseignement musical. Cette nouvelle clef, dont personne n'avait encore eu l'idée, est unique pour tous les tons ; elle suffit à toutes les nécessités musicales, et abolit le système hérissé des clefs diésées et bémolisées, cet effroi des élèves et cette entrave du progrès. Le papier transpositeur est appelé à rendre la musique populaire, en la rendant plus accessible aux moindres facultés. Nous conseillons aux amateurs de la musique de prendre connaissance de ce nouveau système, qui, loin de détruire le système usité, le facilite et le perfectionne. Un grand tableau qui en donne l'intelligence et en enseigne l'application, est déjà parvenu à sa troisième édition.

*** Le panorama de l'Amérique du Nord, comme tous les ouvrages d'art d'un mérite supérieur, est apprécié davantage à chaque représentation. Tous les artistes distingués ne tarissent pas en éloges sur les magnifiques peintures des coloristes américains. Rien ne saurait donner une idée de la beauté et de la richesse des tableaux reproduits à profusion sur cette immense toile qui promène le spectateur pendant deux heures à travers les forêts vierges et les sites sauvages de l'Amérique du Nord pour le conduire dans le pays de l'Eldorado et au milieu des mines d'or de la Californie, qui ont été dessinées sur place.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Chartres*, 24 juillet. — Un brillant concert vient d'être donné ici par M. et Mme Lefébure-Wély, Mlle Leprince; MM. Charles Dancla, Wartel, Malézieux et Guérin. L'orchestre a exécuté deux ouvertures, celle du *Caïd* et celle d'*Haydée*. L'empressement du public a pleinement répondu au mérite des artistes, et la soirée n'a pas été moins bonne dans l'intérêt de la bienfaisance que dans celui de l'art.

*** *Marseille*. — Une réunion intime, dans laquelle on comptait l'élite de nos amateurs et deux compositeurs, dont notre ville s'honore, MM. Boisselot et Morel, assistait dernièrement à une charmante séance musicale dans les salons de Mlle Darboville. Plusieurs morceaux choisis avec goût ont été fort bien rendus par des artistes, des amateurs, et de jeunes élèves de Mlle Darboville, qui s'est montrée elle-même digne élève de son père et de Ponchard par la manière dont elle a chanté sa partie dans deux duos.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres*, 23 juillet. — Au théâtre italien de Covent-Garden, la reprise de *Don Juan* a rempli la salle comme toujours. Mme Castellan chantait Zerlina ; Mme Medori, donna Anna, et Mme Bosio, donna Elvira. Belletti chantait le principal rôle. Ensuite est venue la *Favorita*, dans laquelle Mario et Mlle Grisi se sont montrés admirables. Belletti chantait le rôle d'Alphonse. La prochaine nouveauté sera l'ouvrage de Spohr, *Jessonda*.

*** *Bâle*, 27 juillet. — Depuis bien des années il n'y avait eu ici une telle affluence d'étrangers, accompagnée d'une élégance et d'un luxe dont on ne saurait se faire une idée. Pour se promener le soir dans la salle de conversation, les dames font des toilettes comme pour le bal des Tuileries ou de l'hôtel de ville. Les hôtels n'ont plus de place; les maisons particulières sont pleines, et on délibère pour savoir comment on casera cette foule, qui arrivera infailliblement au mois d'août. Vous pensez quelle influence cette agglomération d'étrangers riches et aristocratiques doit exercer sur les réunions musicales. Aussi, pour le premier concert de MM Ernst, Ehrlich et Seligmann, qui a eu lieu le 16, l'élégante salle des fleurs pouvait-elle à peine contenir la foule qui s'y pressait. Ces artistes ont cette fois dédaigné le chant : c'était une véritable soirée de musique de chambre. Un quatuor de Beethoven, pour instruments à cordes, des variations du même compositeur, pour piano et violon, et des solos de MM. Ernst et Seligmann composaient le programme. Le succès a été complet. Pour le second concert des mêmes artistes, qui a eu lieu le 23, on a cru devoir engager Mlle Wertheimber et M. Lyon. La première a chanté un air de Verdi, transposé d'un demi-ton, et qui, n'étant pas dans la voix de l'artiste, a produit peu d'effet. Elle a pris sa revanche dans un air du *Carillonneur de Bruges*, où elle a obtenu une triple salve d'applaudissements, et elle le méritait. M. Lyon a chanté deux fois; sa voix est très-agréable et sympathique ; le public a été satisfait de lui. Un trio de Beethoven a été admirablement exécuté par MM. Ernst, Ehrlich et Seligmann. M. Ehrlich a joué avec talent deux morceaux de sa composition sur un admirable piano nouveau d'Erard, qui venait d'arriver. Il nous a paru que les nouveaux instruments de cet habile facteur ont encore gagné en qualité de son, en égalité et en force sur ses anciens pianos, qui déjà étaient regardés comme les premiers du monde. Seligmann a eu sa large part dans les applaudissements, en faisant entendre sa fantaisie sur *la Juive* et *l'Éclair*. On ne saurait se faire une idée de l'enthousiasme qu'a produit Ernst avec le *Feuillet d'Album* ou *Nocturne*, l'andante et *le Carnaval de Venise*. Les applaudissements étaient frénétiques et unanimes, et il a été surnommé le Paganini allemand. Le troisième concert aura lieu demain. On doit y entendre Mlle Catinka Heinefetter et M. Lyon. — On annonce pour le 20 août un grand festival dans lequel Berlioz ferait exécuter la symphonie-cantate, *Roméo et Juliette*.

*** *Cologne*. — Enfin nous avons eu occasion d'entendre Johanna Wagner ; elle a obtenu un succès digne de sa réputation. C'est une cantatrice de premier ordre, qui joint à un magifique organe, une taille imposante, un geste majestueux et une grande puissance dramatique. C'est dans le

rôle de Roméo qu'il nous a été donné d'admirer la prima donna de Berlin. A côté d'elle, Mme Rudersdorf a trouvé moyen de se faire applaudir.

*** *Wiesbade.* — Vieuxtemps est ici en ce moment; il compte donner un concert.

*** *Berlin.* — La *Muette* d'Auber doit être remise à la scène le 23 août prochain, avec décors et costumes entièrement neufs. La troupe de Kœnigsberg a terminé ses représentations dar la *Fiancée*, d'Auber. Parmi les opéras qu'elle a donnés dans les derniers temps, on a surtout remarqué : *Cendrillon*, de Nicolo et le *Matelot*, de Flotow. — Parmi les concerts d'été, ceux du Jardin Kroll sont sans contredit les meilleurs sous le rapport du répertoire aussi bien qu'au point de vue de l'exécution.

*** *Munich.* — L'administration du théâtre de la Cour montre une activité dont il faut lui savoir gré. Dans le courant de mai et de juin elle a donné 16 opéras, parmi lesquels nous citerons *la Juive* et *les Mousquetaires de la Reine*, *Stradella*, *la Muette* et *le Prophète*.

*** *Hanovre.* — *Tony*, opéra du duc de Saxe-Cobourg, doit être représenté sur notre théâtre royal, le 15 septembre prochain. On dit que la mise en scène sera des plus splendides.

*** *Vienne.* — Nous attendons Mlle Wagner et Mlle Sabina Heinefetter très-prochainement. Quant à Mlle La Grua, elle ne viendra ici que vers le mois de novembre. L'impresario Merelli est de retour de sa tournée à Londres et à Paris. Erl, un de nos bons chanteurs, et Mlle Liebhart, ont eu un beau succès dans *Robert le Diable*. Tous les deux ont eu les honneurs du rappel. La Société Bach doit exécuter dans sa quatrième saison *la Passion*, du célèbre compositeur.

*** *Magdebourg.* — L'empoisonneur Hartung, qui a été condamné à mort, a supplié le roi de faire ajourner l'exécution de la sentence, pour lui donner le temps de terminer un opéra dont il écrit le texte et la musique.

Le Gérant : BRANDUS.

A PARIS, CHEZ HACHETTE ET Cie,

A l'usage des Chanteurs :

PHYSIOLOGIE DE LA VOIX CHANTÉE

Suivie de considérations sur l'influence physique et morale de la voix, et sur l'influence de la musique sur la civilisation; une brochure in-8°, prix : 1 fr.

ORIGINE DE LA GAMME MODERNE

OU

Théorie raisonnée de la musique.

On ne saurait, en effet, expliquer d'une manière satisfaisante la gamme sans remonter aux lois du son musical, aux lois de la sensation, à la tonalité moderne, en un mot, sans faire la théorie complète du système; une brochure in-8°, prix : 1 fr., par

J. LESFAURIS.

POUR PARAITRE INCESSAMMENT

Chez BRANDUS et Ce, éditeurs, 103, rue Richelieu,

LE 91e PSAUME

Composé pour 8 voix à 2 chœurs et avec soli

(Sans accompagnement)

PAR

G. MEYERBEER

TEXTE LATIN ET TRADUCTION FRANÇAISE PAR

MAURICE BOURGES.

En vente chez BRANDUS et Ce, éditeurs, 103, rue Richelieu,

CHARLES VOSS

AIR ITALIEN

Pour le piano. — Op. 154. — Prix : 5 francs.

CAROLINE

Valse caprice pour le piano. — Prix : 5 francs.

LA SYLPHIDE PARISIENNE

POLKA BRILLANTE POUR LE PIANO.

Op. 155. — Prix : 5 francs.

Grande fantaisie brillante sur

LES PURITAINS

Pour le piano. — Op. 157. — Prix : 7 fr. 50.

Nouveau quadrille pour le piano sur

L'ÉPREUVE VILLAGEOISE

DE **GRÉTRY**, PAR

MUSARD

Prix : 4 50. — LE MÊME POUR ORCHESTRE ET ARRANGÉ A QUATRE MAINS.

HECTAMERON

COLLECTION DE 100 NOUVELLES ÉTUDES PROGRESSIVES ET DE PERFECTIONNEMENT POUR LE PIANO,

PAR

CH. CZERNY

Op. 807. — En dix livraisons; chaque : 9 fr.

Chez BRANDUS et Ce, éditeurs, 103, rue Richelieu,

ŒUVRES DE

BEETHOVEN

NOUVELLE ÉDITION DE LA

COLLECTION COMPLÈTE

De ses Œuvres de piano, seule édition complète et authentique, et dans laquelle les Œuvres concertantes ou avec accompagnement sont publiées en partition et en parties séparées, entièrement retouchée et pourvue de nouveaux titres.

La Collection complète . . . . . net 100 »
Les Concertos arrangés pour piano seul par Moschelès . . . . . net. 25 »
Les Sonates pour piano seul. . . . . net. 50 »
Les Sonates pour piano et accompagnement . . . . . net. 40 »
Les Trios pour piano, violon et violoncelle . . . . . net. 40 »

Concertos.

Concertos arrangés pour piano seul, par Moschelès :

1er concerto, Op. 15, *ut* majeur. . . . . 15 »
2e — Op. 19, *si* bémol majeur . . 15 »
3e — Op. 37, *ut* mineur. . . . . 15 »
4e — Op. 58, *sol* majeur. . . . . 15 »
5e — Op. 73, *mi* bémol majeur. . 15 »

Variations.

N°s 1. Sur *Quant' e più bello*. 3 75
2. Sur *Rule Britannia*. 3 75
3. Sur *le Sacrifice interrompu* . . . . . 5 »
4. Sur le duo *la Stessa*, de *Falstaff*. . . 4 50
5. Op. 36. Sur un thème original . . . . 5 »
6. Vingt-quatre grandes variations . . . 6 »
7. Sur *Taendeln und scherzen*. 4 50
8. Op. 34. . . . . 4 50
9. Op. 76. . . . . 3 75
10. Sur une danse russe. 4 50
11. Sur un air de bal'et . . . . . 5 »
12. Sur l'air *Nel cor più* 3 75
13. Sur l'air *God save the King* 4 50
14. Sur l'air *Une fièvre brûlante*. 4 50
15. Variations . . . . . 6 »
Six valses et une marche funèbre . . . . . 6 »
Rondo, œuvre posthume . . . . . 6 »
avec accompagnement de quatuor.. 7 50
avec accompagnement d'orchestre.. 10 »
Op. 33. Bagatelles. 7 50
Op. 35. Andante, *fa*. . . . . 6 »
Op. 74. Fantaisie 4 50
Op. 112. Nouvelles bagatelles. 4 50
Op. 120. Trente-trois variations sur une valse 9 »

Sonates pour piano seul.

Op. 2. Trois sonates *fa* mineur, *la*, *ut* (dédiées à Haydn), 3 suites, chaque. . . . . 5 »
Op. 7. Sonate, *mi* bémol. . . . . 6 »
Op. 10. Trois sonates *ut* mineur, *fa*, *ré* (dédiées à la comtesse Browne), 3 suites, chaque 6 »
Op. 13. Sonate pathétique, *ut* mineur . . . . 6 »
Op. 14. Deux sonates, *mi*, *sol*, 2 suites, chaq. 7 50
Op. 22. Sonate, *si* bémol (dédiée au comte de Browne) . . . . . 5 »
Op. 26. Sonate et marche funèbre, *la* bémol (dédiée au prince de Lichnowski) . . . . . 6 »
Op. 27. Deux sonates (dédiées à Juliette Guicciardo et à la princesse de Lichtenstein), *mi* bémol, *ut* dièse mineur, 2 suites, chaque . . 7 50
Op. 28. Sonate pastorale, *ré* (dédiée à Joseph Sonnenfels). 7 50
Op. 31. Deux sonates, *sol*, *ré* mineur, 2 suites, chaque . . . . . 6 »
Op. 33. Sonate, *mi* bémol . . . . . 6 »
Op. 49 Deux sonates faciles, *sol* mineur, *sol*, 2 suites, chaque. . . . . 5 »
Op. 53. Sonate, *ut* 7 50
Op. 54. Sonate, *fa* . . . . . 5 »
Op. 57. Sonate, *fa* mineur . . . . . 6 »
Op. 60. Deux sonates extraites du quatuor, 2 suites, chaque. . . . . 6 »
Op. 78. Sonate, *fa* dièse majeur (dédiée à Thérèse de Brunon) . . . . . 5 »
Op. 79. Sonatine, *sol* . . . . . 6 »
Op. 81. Les Adieux, l'Absence et le Retour, sonate en *mi* bémol (dédiée à Rodolphe d'Autriche) . . . . . 6 »
Op. 90. Sonate, *mi* mineur (dédiée au prince Lichnowski). . . . . 6 »
Op. 101. Grande sonate, *la*. . . . . 6 »
Op. 106. Grande sonate, *si* bémol. . . . . 12 »
Op. 109. Sonate, *mi* (dédiée à Brentano). . . 7 50
Op. 110 Sonate, *la* bémol 7 50
Op. 111. Sonate, *ut* mineur (dédiée à Rodolphe d'Autriche) 7 50
Sonate posthume (dédiée à Mlle de Bruning). . 3 75

Œuvres 4 mains.

Op. 6. Sonate, *re* majeur. . . . . 6 »
Op. 13. Sonate pathétique . . . . . 9 »
Op. 45. Trois marches. 4 50
Op. 87. Variations sur un thème du comte de Waldstein. 7 50
Op. 137. Fugue, *ré* majeur. . . . . 5 »
Grande polonaise 7 50
Variations pour l'album des Comtesses . . . . 5 »

Symphonies.

Symphonies arrangées à 4 mains, par Czerny :

1er symphonie, *ut* majeur. . . . . 15 »
2e — *ré* majeur. . . . . 15 »
3e — héroïque . . . . . 15 »
4e — *si* bémol. . . . . 15 »
5e — *ut* mineur. . . . . 15 »
6e — pastorale . . . . . 15 »
7e — *la* majeur . . . . . 15 »
8e — *fa* mineur. . . . . 15 »

Sonates pour piano et autres instruments.

Op. 5. Deux sonates pour piano et violon ou violoncelle, *fa* et *sol* mineur, 2 suites, chaque . . . . . 10 »
Op. 12. Trois sonates pour piano et violon, *ré*, *la*, *mi* bémol (dédiées à Salieri), 3 suites, ch. 9 »
Op. 17. Sonate pour piano et violon, ou cor, ou violoncelle ou alto. . . . . 9 »
Op. 23. Sonate pour piano et violon, *la* mineur (dédiée à M. le comte de Fries) 7 50
Op. 24. Sonate pour piano et violon, *fa* (dédiée à M. le comte de Fries). 7 50
Op. 30. Trois sonates pour piano et violon, *la*, *ut* mineur et *sol* (dédiées à l'empereur de Russie) 3 suites, chaque. 7 50
Op. 47. Grande sonate pour piano et violon, *la* (dédiée à Kreutzer) . . . . . 10 »
Op. 60. Trois sonates pour piano et violon, arrangées d'après son quatuor, avec accompagnement de violoncelle *ad libitum*, 3 suites, chaque . . . . . 9 »
Op. 69. Sonate pour piano et violoncelle. . . 9 »
Op 96. Sonate pour piano et violon, *sol* (dédiée à l'archiduc Rodolphe d'Autriche). . . 10 »
Op. 102. Deux sonates pour piano et violoncelle, *ut*, *ré* (dédiées à Ch. Néote, 2 suites, chaque . . . . . 9 »

Trios.

Op. 1. Trois trios pour piano, violon et violoncelle (partition et parties séparées), *mi* bémol, *sol* et *ut* mineurs, 3 suites, chaque . . 12 »
Op. 11. Trio pour piano et clarinette, ou violon et violoncelle, *si* bémol (partition et parties séparées) . . . . . 12 »
Op. 38. Grand trio pour piano et clarinette, ou violon et violoncelle (partition et parties séparées) . . . . . 12 »
Op. 44. Quatorze variations pour piano, violon et violoncelle (partition et parties séparées) . . . . . 9 »
Op. 70. Deux trios pour piano, violon et violoncelle, *ré* et *mi* bémol (partition et parties séparées), 2 suites, chaque . . . . . 12 »
Op. 97. Grand trio pour piano, violon et violoncelle, *si* bémol (partition et parties séparées) . . . . . 18 »
Op. 121. Adagio, variations et rondo pour piano, violon et violoncelle (partition et parties séparées) . . . . . 9 »
Œuvre posthume. Petit trio pour piano, violon et violoncelle (partition et parties séparées). 5 »
Œuvre postume. Trio pour piano, violon et violoncelle (partition et parties séparées) . . 10 »

Quatuor.

Op. 16. Grand quatuor pour piano, violon, alto et basse, arrangé d'après le grand quintette. 15 »

Quintette.

Op. 16. Grand quintette pour piano, hautbois, clarinette, cor et basson (partition et parties séparée) . . . . . 15 »

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Ce, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

20e Année. | No 32. | 7 Août 1853.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, et pour toute la Suisse. Chez M. Ed. de la Fléchière, Dr, rue du Terraillet.
Bruxelles. Detrie Tomson, 15, rue des Dominicains
Londres. S'adresser à M. Davison (Wessel et Cie), 229, Regent street
St-Pétersbourg. Maison Brandus, perspective Newski.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Conservatoire impérial de musique et de déclamation, concours publics. — Revue critique, Mme Dubois, MM. Charles John, Amédée Méreaux, Emile Albert, Sivori, Seligmann et Lee, par **Henri Blanchard**. — Concert organisé à Lille, pour la Société Sax, par **Léon Kreutzer**.—Correspondance, concours du Conservatoire de Bruxelles, les symphonies académiques. — Ephémérides. — Nouvelles et annonces.

CONSERVATOIRE IMPÉRIAL DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION.

CONCOURS PUBLICS.

Le concours de chant terminait la semaine dernière, et, en donnant la liste des vainqueurs de cette lutte vocale, nous avons déjà constaté qu'elle avait été singulièrement brillante. Son unique défaut, c'était sa longueur; on aurait pu en retrancher quelques élèves qui paraissaient avoir peu de chances de succès, mais l'apparence est souvent trompeuse, et la limite difficile à fixer. Plus d'une fois on a vu des victoires inattendues, des transformations inespérées. C'est ici qu'il ne faut pas appliquer la maxime : *Dans le doute abstiens-toi* ! au contraire, dès qu'il y a doute, il faut ouvrir la lice. Après tout, quel mal en résulte-t-il? Dix minutes d'ennui tout au plus; et qu'est-ce que dix minutes perdues à côté d'une carrière fermée à tout jamais?

Nous retrouverons presque tous les lauréats du chant dans les concours d'opéra comique et de grand opéra, à l'exception de deux jeunes cantatrices, deux Toulousaines, qui, concourant pour la première fois, ont mérité chacune un prix : Mlle Pannetrat, le premier ; Mlle Balla, le second. Ce sont là deux belles voix et deux organisations excellentes. L'année prochaine on les verra dans l'arène dramatique ; elles y brilleront sans doute, et nos théâtres seront heureux de les conquérir.

La journée de lundi se partageait entre les concours de violoncelle et de violon. Celui de violoncelle était un concours modèle à tous égards. Il n'y avait que six concurrents, tous ayant du talent, quelques-uns même un talent supérieur. Voici comment les prix et accessits ont été distribués : 1er prix, à l'unanimité, M. Thomas, élève de Franchomme; 2e prix, M. Poëncet, élève de Franchomme, et M. Lasserre, élève de Vaslin; 1er accessit, à l'unanimité, M. Marix, élève de Vaslin; 2e accessit, M. Bernard, élève de Franchomme. Le plus jeune de ces lauréats, M. Lasserre, qui n'a que quinze ans, se distingue par des dispositions vraiment rares, une qualité de son excellente, un style plein d'élégance et de pureté. Un premier prix lui est assuré d'avance. Pour le concours de cette année, un charmant concerto de Franchomme avait été choisi.

Seize jeunes violonistes exécutaient tour à tour le 28e concerto de Viotti, et parmi ces futurs artistes, il y avait un enfant de douze ans et sept mois, jouant du violon comme les maîtres, musicien comme la musique, déchiffrant avec calme et sûreté. Cet enfant, qui se nomme Lotto, est Polonais de naissance et il a pour maître M. Massart. Nous l'appellerions un petit prodige, sans le discrédit jeté sur ce titre. Chez celui-ci, du moins, rien n'est exagéré, tendu, maniéré ; rien ne sent la maturité hâtive et maladive. Le style est hardi, nerveux et pur ; le goût, irréprochable. De l'aveu de tout le monde, cet enfant a dépassé tous ses rivaux, et malgré cela, lors du vote pour le premier prix, il est arrivé ce qui ne s'était pas vu depuis bien longtemps. Le jury étant tombé d'accord pour le partage, chacun de ses membres a inscrit deux noms sur son bulletin, et de la division des voix il est résulté (ce que peut-être le jury ne voulait pas) que le prix s'est partagé entre trois, dans l'ordre suivant : M. Fournier, élève de Massart, a obtenu 7 voix ; M. Garcin, élève d'Alard, en a obtenu 6 ; et le jeune Lotto, 5. Chose étrange ! c'est ce dernier qui a obtenu le moins de suffrages ! La minorité du jury aurait-elle donc voulu le punir de ce qu'il était trop jeune, ou bien aurait-elle mieux aimé récompenser le travail que la nature ? Nous conviendrons que c'est plus juste ; mais dans les arts, qui vaut le mieux de la nature ou du travail ? Qui donne le plus de plaisir et produit les plus grands effets? Il faut reconnaître que les émules du jeune Lotto sont aussi d'habiles violonistes. L'un d'eux, M. Fournier a plus de vingt-quatre ans ; l'autre, M. Garcin, plus de vingt-trois, et le jeune Lotto n'en a pas treize encore ! Qu'il se console : c'est un tort dont il se corrigera.

Le second prix de violon a été donné à M. Lamouroux, élève de Girard ; le premier accessit, à M. Accursi, élève d'Alard ; le second, à M. Martin, élève du même ; le troisième, à M. Bagdanoff, élève de Massart et frère de la charmante danseuse de l'Opéra.

Le piano remplissait à lui seul la journée du mardi. Les hommes, au nombre de neuf, exécutaient un fragment de concerto, de Charles Mayer, l'élève de Field ; les femmes, au nombre de vingt, un fragment du quatrième concerto de Kalkbrenner. Les hommes ne se sont pas montrés de première force : aussi n'y a-t-il pas eu de premier prix. C'est M. Ghys, élève de Marmontel, âgé seulement de quatorze ans, qui a mérité le second prix, à l'unanimité. M. Ghys a du sang de musicien dans les veines : il est fils du violoniste qui portait ce nom, et promet d'être un artiste de haute volée. Le premier accessit est échu à M. Mager, élève de Marmontel ; le second à M. Rembielinski, élève de Laurent ; le troisième à M. Schœn, élève de Marmontel.

Les femmes, plus nombreuses, étaient aussi plus distinguées : le piano est l'instrument de leur prédilection, l'objet de leurs études assidues, quelquefois de leur passion ardente ; elles le cultivent avec un soin, une délicatesse qui leur font faire d'étonnants progrès. Pour cette fois, le jury savait bien ce qu'il voulait faire, en décernant trois pre-

miers prix, car tous les trois ont été donnés à l'unanimité : l'un à Mlle Wateau, élève de Herz, l'autre à Mlle Picard, élève de Mme Coche ; le dernier à Mlle Coche, élève de la même. Le second prix a été partagé de même, entre Mlle Lhéritier, élève de Mme Farrenc, à l'unanimité des suffrages, et Mlle Murer, élève de Mme Coche, qui n'a pas obtenu moins de 8 voix. Le premier accessit a été décerné à Mlle Brunschwig, élève de Mme Coche ; le second à Mlle Hersant, élève de la même, et à Mlle Pressevaux, élève de Herz ; le troisième à Mlles Paut et Huet, toutes deux élèves de Mme Farrenc.

Le concours d'opéra comique a été l'un des plus longs et des meilleurs dont l'école ait gardé la mémoire. M. Sapin, élève de Moreau-Sainti, a obtenu le premier prix des classes d'hommes, en jouant avec beaucoup d'énergie et de sentiment la grande scène du premier acte d'*Haydée*. Deux seconds prix ont été donnés, l'un à M. Bonnehée, élève de M. Morin, et lauréat du chant, pour la manière dont il a joué et chanté le rôle du bailli dans *la Pie voleuse* ; l'autre à M. Crambade, élève de Moreau-Sainti, pour le talent qu'il a déployé dans *les Noces de Jeannette*, et dans une quantité de répliques qui ont prouvé la variété de ses études et la souplesse de son talent. Premier accessit, M. Holtzem, élève de M. Morin, qui s'est montré excellent comique dans *l'Éclair* et autres ouvrages ; deuxième accessit, M. Achard, fils de l'acteur de ce nom, élève de Moreau-Sainti, destiné à l'emploi des amoureux jeunes et gracieux ; troisième accessit, M. Alais, élève de Morin, qui avait beaucoup amusé l'auditoire, avec M. Beaupré, dans *Gilles ravisseur*.

Pour les classes de femmes, Mlles Boulard, élève de Moreau-Sainti, et Girard, élève de Morin, ont obtenu chacune un premier prix à l'unanimité. Ce sont là vraiment deux charmantes comédiennes, d'un genre différent, mais l'une et l'autre bien certaines de plaire au public, comme l'autre jour elles ont plu à tout l'auditoire, la première dans *les Noces de Jeannette*, avec M. Crambade ; la seconde dans *la Fille du Régiment*, avec Codelaghi et Mlle Rigolat. Mlle Rey, élève de Morin, a obtenu le second prix, aussi à l'unanimité. Mlle Rigolat, élève de Morin, qui, jeune et jolie, s'est vouée à l'emploi des duègnes ; Mlle d'Hélens, élève de Moreau-Sainti ; et Mlle Curbale, élève de Morin, ont enlevé chacune un premier accessit. Mlles Zolobodjan, élève de Moreau-Sainti, et Borghèse, élève de Morin, en ont mérité un second. Il n'y en a pas eu de troisième.

Voici maintenant venir toute la famille des instruments à vent, qui ont défilé les uns après les autres, depuis huit heures du matin jusqu'à cinq heures de l'après midi, pendant la journée de jeudi.

Cor à pistons. — Professeur, M. Meifred. 1er prix, M. Carmont, aveugle ; 2e prix, M. Liouville. Il n'y avait que deux concurrents.

Clarinette. — Professeur, M. Klosé. 1er prix, M. Maupréty ; 2e prix, M. Fabre ; 1er accessit, MM. Parès et Beauchamp ; 2e accessit, M. Lerouge.

Trombone. — Professeur, M. Dieppo. 1er prix, M. Chattelyn ; 2e prix, M. Lassagne.

Cor. — Professeur, M. Gallay. 1er prix, M. Pothin, jeune homme de quatorze ans, doué de dispositions tout à fait remarquables ; 2e prix, M. Massart. Point d'accessit.

Hautbois. — Professeur, M. Vogt. 1er prix, M. Klemmer ; 2e prix, M. Ortmans ; 1er accessit, M. Wacquez ; 2e accessit, M. Espent, aveugle.

Trompette. — Professeur, M. Dauverné. 1er prix, M. Guignery ; 2e prix, MM. Pilliard et Lagarde ; 1er accessit, M. Maréchalle ; 2e accessit, M. Leliégeois ; 3e accessit, M. Debarge.

Basson. — Professeur, M. Cokken. 1er prix, M. Jullien ; 2e prix, MM. Flourens et Goyon ; 1er accessit, M. Lefebvre ; 2e accessit, M. Vasseur ; 3e accessit, M. Dubois.

Flûte. — Professeur, M. Tulou. 1er prix, MM. Alvès et Devalois ; 2e prix, M. Laflorence. Il n'y avait que trois concurrents dans cette classe, et les trois prix ont été donnés à l'unanimité.

Enfin le concours de grand opéra est venu vendredi clore la série des luttes musicales. Il était précédé d'un petit intermède, composé du concours des harpes, ayant pour professeur M. Prumier. Les harpes étaient au nombre de trois, de force très-inégale, et ne jouaient pas toutes le même morceau. Mlle Coppée, la plus forte des trois, qui avait obtenu le second prix l'année dernière, a manqué, cette année, le premier, par excès de timidité, sans doute, et non par faute de progrès. Des deux sœurs Virnard, l'aînée a obtenu un premier accessit.

Le grand opéra n'a rien cédé ni en éclat, ni en bonheur à l'opéra comique. Plusieurs concurrents et concurrentes ont fortement ému l'assemblée dans des fragments du *Prophète*, de *Roméo et Juliette*, de *Robert-le-Diable*, de *Norma*, de *Charles VI*, d'*Otello*, du *Juif errant*, de la *Reine de Chypre*, de *Guillaume Tell*. M. Bonnehée, déjà chargé d'une double couronne, en a mérité une troisième, en jouant le rôle d'Ashvérus, et en chantant avec un talent d'artiste la romance et le duo final du premier acte du *Juif errant*. Le premier prix des classes d'hommes lui a été décerné à l'unanimité. Il est élève de Duvernoy. M. Crambade, élève de Levasseur, l'a suivi de près dans le quatrième acte de *Charles VI*, et il a obtenu un second prix, ainsi que M. Sapin, élève de Duvernoy, qui s'était distingué dans le troisième acte d'*Otello*, et dans le cinquième du *Prophète*. Un premier accessit a été donné à M. Vincent, élève de Duvernoy ; un second, à MM. Taste et Masset, élèves de Levasseur, l'un basse-taille profonde et l'autre ténor de force.

De jeunes et beaux talents se sont manifestés dans les classes de femmes. Mlle Geismar, dans le rôle de Roméo, Mlle Rey dans celui de Norma, ont mérité le premier prix : l'une est élève de Levasseur et l'autre de Duvernoy. Mlle Curbale, élève de ce dernier, a chanté le rôle de Desdemone de manière à enlever le second prix à l'unanimité des suffrages. Le premier accessit a été donné à Mlle Borghèse, élève de Duvernoy, qui avait aussi fort bien rendu le Roméo de Vaccai, et à Mlle Dhèlens, cantatrice habile et d'un goût parfait. Le deuxième accessit est échu à Mlle Rimbaut, élève de Levasseur, qui avait fort bien secondé M. Crambade, en chantant le rôle d'Odette dans le quatrième acte de *Charles VI*.

Ajouterons-nous, quoique cela ne soit plus de notre spécialité, qu'hier samedi la tragédie et la comédie sont venues réclamer leur tour et fouler le sol jonché de tant de couronnes? Hélas! la moisson n'a pas été bien riche pour elles. La tragédie n'a pu arracher qu'un second prix, décerné à Mlle Delaistre, élève de M. Provost, et deux accessits, le premier donné à M. Jaquenet, élève de M. Samson, le second à M. Fournier, élève de M. Provost. La comédie a eu meilleure chance, quoiqu'elle ne le méritât guères plus. M. Grenier, élève de Samson, a eu le premier prix ; M. Roger, élève de Beauvallet, le second. Mlle Delaistre en a encore obtenu un du même numéro. Un premier accessit a été donné à Mlle Delaporte, élève de Samson ; un second à Mlle Nivelle, élève de Beauvallet.

Et c'est ainsi qu'a fini la bataille annuelle, qui ne fait jamais couler de sang, mais qui toujours est arrosée de larmes! Heureux celui qui ne voit que les joies du triomphe, et qui n'entend pas les plaintes, les gémissements de la défaite; car au Conservatoire comme au ciel, malgré l'indulgence des juges, il y a toujours beaucoup plus d'appelés que d'élus.

P. S.

REVUE CRITIQUE.

Mme Dubois. — MM. Charles John, Amédée Hereaux, Emile Albert, Sivori, Seligmann, Lee.

On pourrait caractériser, traiter la polka de fantaisie sociale, car presque toutes les classes de la société ont été et sont encore locomotionnées par cette mélodie à rhythme étroit, exigu, qui fait plus partie de la chorégraphie que de l'art musical, et qui tient pourtant une large place dans la science des sons. La polka, qui a succédé à la valse, au galop, et qui a dérivé en mazurka, redowa, schottisch, cachucha, est toujours

de mode. Quoiqu'elle joigne la monotonie du rhythme à la pauvreté de l'harmonie, elle n'en est pas moins cultivée par les compositeurs et les danseurs : elle rappelle le ballet de ces malheureux volatiles vulgairement appelés dindons, sur une tôle qu'on échauffe par degrés et qui devient d'une chaleur insupportable; mais cela met les danseurs de sexe différent nez à nez, et cela paraît agréable à la majorité des chorégraphes de salons, à moins que votre scrupuleuse et pudique partner ne préfère, dans son décent abandon, détourner modestement son visage et se pencher sur votre épaule. Malgré les douceurs de ce tête-à-tête voluptueux en cercle tumultueux, et peut-être à cause de ce tête-à-tête, la polka s'est fait bien des ennemis parmi les pères, les maris et les amants jaloux, sans compter les vrais amateurs qui sont doués du sentiment de la bonne musique, et qui la voient abandonnée souvent pour cette forme de l'art mesquin.

Ces divers griefs adressés à la polka ne sont pas chose fictive, et il est tel de ces pères et de ces maris dont nous venons de parler, à qui la polka fait faire fort mauvais ménage, non-seulement considérée comme danse inquiétante, dangereuse, mais comme composition berçant l'imagination de leurs filles ou de leurs femmes, de pensées mondaines, légères et sensuelles.

La critique musicale ès-mains de qui tombe une de ces brillantes étincelles musicales, et qui doit juger avec une égale impartialité la musique facile et la musique difficile, ne se préoccupe point de ces préventions nobiliaires ou bourgeoises, et lorsqu'il passe sous ses yeux une polka-mazurka, comme celle intitulée *Stella*, et signée Dubois, elle ne s'informe point si ce nom vulgaire est un pseudonyme, ou s'il cache une Marie Pleyel, une George Sand, quelque nouvelle Damoreau, Sontag ou Cruvelli. Que l'H qui précède ce nom de Dubois serve à désigner une Hortense ou une Henriette ; que quelques grands seigneurs qui ne sont pas de ce temps, trouvent qu'il n'est pas digne d'une personne *née* de publier des polkas ou des redowas, *Stella*, entourée de fleurs et se couronnant de roses, n'en est pas moins une charmante mélodie pleine de grâce et d'entrain, et qui est d'un ravissant effet sur le clavier d'un piano d'Érard.

De la polka, de la mazurka, au *faire* de M. Charles John il n'y a qu'un pas, car ce compositeur fait de la musique de piano facile, légère et toujours élégante. Sous le titre de *Valse brillante*, de *Polacca*, de *Promenade sur l'eau*, de *Feuilles d'album*, d'*Impromptu en forme de polka-galop*, de *Campanella* et de beaucoup d'autres œuvres légères, M. Charles John fait part aux amateurs de pianos de ses impressions de voyage à travers le domaine de l'imagination. Sa *Promenade sur l'eau* vous berce en *la* majeur sur un rhythme de six-huit, et vous fait rêver de suave mélodie. Sa *Polonaise* a autant de couleur et d'inspiration nationale qu'en peut mettre un compositeur prussien qui porte un nom anglais. On dirait son *Impromptu en forme de polka-galop* fait à loisir tant il est d'une forme régulière et logique. Enfin sa *Clochette* mise sous le haut patronage de son excellence Mme Claudie de Boulgakoff, tinte agréablement à l'oreille par sa mélodie et son harmonie, comme sa *Rêverie* pour piano seul fera rêver aussi de ces deux parties de l'art qu'on trouve rarement dans les œuvres de musique légère à un aussi haut degré que dans les bagatelles musicales de M. Charles John.

Pour se délasser de ses travaux en musique sérieuse, M. Amédée Méreaux, l'habile professeur de piano, vient de publier pour cet instrument une simple *Idylle*, naïve et passionnée tout à la fois, mélodique et dramatique, et d'une harmonie élégante, riche et serrée, et dans ce ton *fa* mineur qui prête à l'expression des cris de l'âme et des élans du cœur. La *Ballade* du même compositeur, dans la tonalité de *la* mineur, qui ne prête pas moins aux plaintes d'une âme souffrante, procède par une mélodie franche et bien accusée avec un accompagnement *stacato* à la main gauche, qui s'anime, devient riche et mouvementé sur un trait brillant de la main droite, qui sort peut-être un peu du caractère de la *ballade*, mais qui provoque cette question : Pourquoi la ballade ne serait-elle pas brillante ? Et comme tout compositeur pianiste cède au plaisir de jeter sur le papier sa polka ou sa rédowa, le Thalberg de la Seine-Inférieure a écrit avec beaucoup d'originalité et de verve un caprice-mazurek pour le piano, fantaisie vive et piquante qui prouve que l'auteur, qui a fait de sérieuses études pour cet instrument, sait payer aussi son tribut aux exigences et au goût du jour. Cela est presque toujours écrit à quatre parties et semé de traits brillants, sans viser à la difficulté d'exécution impossible.

M. Emile Albert est aussi un pianiste qui propage l'art en province ; mais qui vient se retremper dans la capitale d'où émanent dans tous les arts le style et le goût. Un nocturne pour le piano, sur un motif de Fiorina de Pedrotti, et que nous avons là sous les yeux, témoigne que si M. Albert se plaît plutôt aux pensées concises que développées, ces pensées sont marquées au coin de la grâce mélodique et de la richesse harmonique. Comme tout pianiste qui veut briller par l'entrain de la pensée et de l'exécution, M. Émile Albert a publié une tarentelle qui n'est pas inférieure en mouvement, en allure vive, folle, échevelée, à celles échappées des plumes de Dœhler, Thalberg, Liszt, Prudent et autres célébrités. La phrase mélodique en *la* mineur est ici large et franche, et verveusement chorégraphique. Tout pianiste doué de dextérité et de chaleur peut être certain de produire de l'effet et de briller dans un salon en exécutant cette tarentelle, délicieux morceau de salon et même de concert.

Mira la bianca luna (regarde la blanche lune), est une sérénade de Rossini que l'habile et brillant violoniste Sivori et le suave violoncelliste Séligmann ont faite en arrangeant cette belle mélodie pour violon et violoncelle. Qui ne se rappelle la leur avoir entendu dire, chanter sur leurs instruments? Ce dialogue plein de charme leur était toujours redemandé dans leurs concerts. C'est qu'il n'est point de ténor passionné ni de baryton expressif qui puisse chanter d'une manière aussi délicieuse. La publication de ce charmant duo plaira dans tous les salons, et sera dit et redit par tous les amateurs qui se feront écouter avec succès, car ce morceau est d'une exécution aussi facile que brillante.

M. Lee, autre violoncelliste expressif et compositeur arrangeur qui montre du goût dans tout ce qu'il écrit, a pris aussi un air italien de M. Voss (ce qui veut dire sans doute que ce dernier a composé un air dans le genre italien), et l'a arrangé pour le violoncelle avec accompagnement de piano. C'est un *andante-cantabile* en *la* majeur en mesure à neuf-huit. M. Voss a baptisé sa mélodie d'air italien, parce que ce chant est d'une allure facile et peu modulée, et l'on saura gré sans doute au compositeur et à l'arrangeur de cette absence de prétention à la science. Une pensée mélodique, d'une allure facile, qui se manifeste clairement sur un instrument vocal comme le violoncelle, est chose si douce à écouter ! On écoutera donc, et l'on applaudira, et l'on redemandera celle-ci, surtout quand elle aura pour interprète l'arrangeur.

Henri BLANCHARD.

CONCERT ORGANISÉ A LILLE

POUR LA SOCIÉTÉ SAX.

La rapide apparition de la Société de la grande harmonie, dont M. Sax est le fondateur et M. Mohr le chef, aura laissé dans l'esprit des Lillois de durables souvenirs. De toutes parts il m'arrive des renseignements qui prouvent le retentissement (retentissement est bien le mot lorsqu'il s'agit des foudroyants instruments de M. Sax) qu'a obtenu, dans sa tentative, le hardi novateur. Seulement, vu la promptitude de son arrivée et la rapidité de son départ, les artistes, les amateurs qui s'intéressent aux progrès de la musique d'harmonie, n'ont pu qu'éprouver la vive sensation d'un concert, et que s'informer des moyens à employer pour perfectionner les musiques militaires de la grande cité de Lille. Ces artistes, ces amateurs ont pensé qu'il importait que M. Sax pût revenir dans leurs murs y séjourner plus longtemps

et y donner plusieurs concerts qui servissent pour ainsi dire d'enseignement pratique aux différentes musiques qui existent dans cette ville animée d'un si grand zèle pour la cause de l'art. Aussi, immédiatement, des souscriptions se sont ouvertes de toutes parts pour réaliser une somme digne d'être offerte en indemnité aux artistes de la Société Sax, et pour organiser à leur intention une série de concerts qui sont déjà attendus avec le plus grand empressement. Si l'on se rappelle que, par une décision au moins singulière, la musique des pompiers de Lille a remporté le prix, au concours de Fontainebleau, sur la musique Sax, on reconnaîtra qu'il y a quelque générosité à cette ville à proclamer ainsi hautement l'incomparable supériorité de cette dernière.

Qu'une ville telle que Lille couvre facilement par une souscription les frais de déplacement d'un si grand nombre d'artistes, cela se conçoit; mais ce qui se conçoit moins, c'est que plusieurs villes du département dont les ressources sont infiniment bornées, aient fait appel également à la Société de M. Sax. Puis, l'intérêt et la curiosité gagnant, la ville de Bruxelles et d'autres villes de Belgique ont conçu le projet de convier la Société à des solennités spécialement organisées pour elles. Qu'on se figure il y a vingt ans la Société des concerts du Conservatoire de Paris formant le noble projet de populariser l'art en France, de gratifier chaque ville de quelque importance, d'un type conforme aux plus pures traditions classiques; qu'on se figure cette Société parcourant ainsi toute la France, partout accueillie, fêtée, partout rectifiant l'erreur et y substituant les plus pures doctrines Quel n'eût pas été son succès! Quelle n'eût pas été son influence sur les destinées de l'art! Eh bien! dans une autre sphère, c'est là ce que la Société de la Grande-Harmonie se verra bientôt en mesure d'accomplir. La musique d'harmonie est trop récemment perfectionnée encore pour que nos grands compositeurs aient écrit dans ce genre des morceaux qui pussent être réputés classiques. Ce n'est donc point le type d'une tradition qui n'existe point encore que la Société aura à révéler aux villes de France et de Belgique, mais celui d'une exécution admirable quant à la force, à la légèreté, à la puissance, à la perfection, à l'ensemble. Les compositions classiques viendront plus tard, le quatuor, la symphonie. Les compositeurs ont maintenant l'instrument sous la main, et ils ne négligeront pas de s'en servir.

Heureux départ et heureux retour à la Société de la Grande-Harmonie! De grandes fêtes vont avoir lieu à Bruxelles à l'occasion du mariage du duc de Brabant; que M. Sax y prenne noblement sa place! Et puis Liége, Louvain, Cologne, ne sont pas si loin. Peut-être voudra-t-il montrer à l'Allemagne ce que, son talent et sa persévérance aidant, sont devenues nos musiques depuis quelques années. C'était à l'époque de l'inauguration de la statue de Bethoveen, à Bonn; la fenêtre de ma chambrette donnait sur le Rhin. Accourt à toute vitesse un bateau à vapeur qui portait la musique d'un régiment d'infanterie. Le bateau s'arrête, l'exécution d'un morceau commence. Non, je n'oublierai jamais combien cette exécution me parut merveilleuse! Habitué aux grossières allures de nos musiques de régiment, je ne pouvais assez admirer cette précision et cette délicatesse. En ce moment je fus réellement honteux pour mon pays. Aujourd'hui il n'en est plus ainsi; les musiques françaises, ou du moins le type qu'en offre la Société Sax, l'emportent autant sur les musiques allemandes que les musiques allemandes sur les anciennes musiques françaises; l'Allemagne elle-même le reconnaîtrait dans sa justice. Et cette belle création est l'œuvre de quelques année s;et il a fallu non-seulement que M. Sax inventât tous ces instruments au timbre divers, mais encore qu'il fît un choix d'artistes de mérite, qu'il les attachât à son œuvre comme à la leur propre; que par l'importance du but il allégeât pour eux les fatigues, les ennuis, les innombrables répétitions qui ont dû être faites avant d'atteindre à la perfection. Honneur donc à Adolphe Sax! Inventeur et organisateur, il a doublement réussi; il a éuni les talents de nos premiers artistes en un faisceau que rien ne saurait rompre; il a accompli une œuvre complète.

Espérons donc que la Société de la Grande-Harmonie, qui reçoit de tous côtés des marques d'encouragemens, en recevra aussi de la ville où elle est née. La ville de Paris en sera un jour trop fière pour ne pas lui servir de marraine et lui donner son nom.

Léon KREUTZER.

CORRESPONDANCE.

Bruxelles, 3 août 1853

Les concours du Conservatoire de Bruxelles. — Les symphonies académiques.

En général, il en est de la récolte des virtuoses dans un conservatoire, comme de celle des fruits dans un verger. Les divers produits ne sont pas également abondants une même année. Tandis que les pêches et les abricots ont réussi au gré du cultivateur, il y a disette de prunes et de raisins. Si les violonistes et les flûtistes se distinguent, en revanche les pianistes et les clarinettistes ne s'élèvent pas au-dessus du médiocre. Ainsi des autres espaliers et des autres classes. Les concours du Conservatoire de Bruxelles viennent de présenter ce phénomène, que toutes les branches de l'enseignement ont produit les plus brillants résultats.

Ce sont d'abord les élèves des classes de solfége qui se sont montrés lutteurs extraordinaires en déchiffrant une leçon hérissée d'obstacles comme le terrain d'une course au clocher. Ils étaient cinquante-quatre, et le jury s'est vu forcé de décerner dix-huit prix et accessits, se faisant violence pour ne pas voter autant de couronnes qu'il y avait d'exécutants. Le public ne se soucie guère du solfége; de tous les concours c'est celui qui l'intéresserait le moins s'il y était admis; et pourtant, c'est là la base des fortes études musicales. Sans solfége il n'est pas de virtuosité réelle. Aussi soigne-t-on tout particulièrement au Conservatoire de Bruxelles, comme à celui de Paris, cette partie de l'éducation musicale.

De tout temps les instruments à vent ont été en grand honneur en Belgique. Non-seulement dans toutes les villes, mais jusque dans les localités les moins considérables il existe des sociétés d'harmonie. Les ouvriers de la plupart des établissements industriels en ont formé entre eux, et vous surprendraient par la précision de leur exécution. Les Sociétés chorales sont venues leur faire concurrence, mais sans porter une atteinte grave à cette ancienne institution. Les concours d'instruments à vent ont donc chez nous une importance relative plus grande relativement que partout ailleurs. Tous ont réussi à souhait. Les clarinettes ont brillé au premier rang, grâce aux excellentes leçons de M. Blaes, artiste connu et bien connu partout, ainsi qu'à celles de M. Lambelé, jeune professeur qui suit la même méthode, car la consommation des clarinettes a pris en Belgique de tels développements qu'il faut deux classes de cet instrument au Conservatoire de Bruxelles pour suffire à ses besoins. Les flûtes ont été remarquables et remarquées, bien que les leçons de leur professeur, M. Aerts, enlevé prématurément il y a quelques mois à une carrière où il était entré enfant par une route jonchée de fleurs, leur aient fait défaut dans les derniers temps. Les hautbois ont une jolie qualité de son et c'est beaucoup. Quant aux bassons, ils ont manqué des leçons d'un bon maître depuis la retraite de feu Willen et celle de M. Jancourt, qui s'étaient fixés en Belgique, mais n'ont pas pu s'y acclimater. Les bassons sont restés dans l'ombre du second plan.

Voici pour les instruments de bois; passons à ceux de cuivre. Les cors se sont signalés à l'attention des amateurs, par la rondeur du son et par la franchise de l'articulation; es trombones, par la puissance, sans trop de métal. Nos trompettes valent presque celles de l'Allemagne, si justement renommées. L'Angleterre nous a pris déjà, pour l'orchestre du théâtre de la Reine, le précédent professeur de cet instrument au Conservatoire de Bruxelles, et Jullien vient de nous em-

prunter le titulaire actuel de la place, avec promesse de nous le restituer intact après son expédition d'Amérique. Les instruments de cuivre étaient autrefois la partie faible des orchestres belges. En cela comme en mainte autre chose, le directeur du Conservatoire a opéré des réformes salutaires.

Les violons sont une des gloires de notre école. Il est inutile d'énumérer ce que celle-ci a produit de virtuoses éminents. Chacun les connaît en Europe, et leur archet en dit plus que ne pourrait le faire notre plume. Un orgueil national bien placé s'attache à la conservation de cette prééminence, ce qui explique l'intérêt tout particulier témoigné par le public de notre capitale au concours de violon. La retraite de de Bériot a été un événement dont on ne s'est pas dissimulé les fâcheuses conséquences. On a prévu que nous n'aurions pas cette année les luttes brillantes où de jeunes virtuoses ayant presque toutes les qualités du maître, ou du moins tout ce qui est susceptible de transmission dans ces qualités, déployaient des talents où les grâces du style le disputaient aux qualités solides du mécanisme. Nous avons entendu, cette fois, des élèves bien enseignés et doués d'heureuses facultés naturelles, car les Belges ont la vocation de l'archet comme ils ont celle du pinceau; mais ce n'était plus ce beau son que de Bériot savait donner à ses disciples, ni le charme et l'élégance dont il leur communiquait le secret.

Une classe de violon a été créée pour M. Léonard, artiste que vous connaissez et dont les suffrages des publics de Paris, de Londres et de Saint-Pétersbourg ont établi la réputation sur une base inattaquable; mais il vient seulement d'entrer en fonctions, et il est de toute justice de lui accorder au moins un an pour former des élèves capables d'entrer dans l'arène des concours. C'est une épreuve remise à 1854.

La classe de Servais a eu un succès triomphal. Vous connaissez le maître; ses élèves ont été dignes de lui; c'est tout dire, et me voilà dispensé de chercher des formules louangeuses. Servais apporte dans sa mission du professorat la chaleur qu'il déploie dans les fonctions actives de l'exécutant. De tous les points de l'Europe, on lui expédie de la matière à violoncellistes qu'il dégrossit, qu'il polit, lorsqu'il y a lieu, et qu'il renvoie le plus souvent travaillée de façon à faire honneur à la grande usine artistique de Bruxelles. Cette année, un jeune Polonais, Hermann, de Varsovie, a partagé le premier prix avec un Belge. Il y a eu également partage du second prix. Le jury le plus sévère ne pouvait pas marchander ses récompenses à des artistes qui s'étaient conduits si virtuosement. (Faites grâce à ce néologisme.) Servais avait pris pour morceau de concours le *Concerto militaire* de Romberg. Il ne voulait certes pas rendre la victoire facile à ses jeunes disciples.

Les pianistes féminins ont été ce que peuvent être des élèves de Mme Pleyel, abstraction faite de leur individualité. C'est de belle et bonne école, du mécanisme argent comptant, sans faux brillants et sans charlatanisme. Mme Pleyel a fait plus que de former de bons élèves depuis qu'elle enseigne au Conservatoire de Bruxelles; elle a fondé une école.

Les pianistes du sexe le moins aimable se sont piqués d'honneur; ils n'ont pas cru manquer aux lois de la galanterie en s'efforçant de n'être pas trop éclipsés par leurs gracieuses émules. Les classes de MM. Dupont et Godineau, car il y a deux professeurs de piano sans compter les répétiteurs, nous ont donné d'excellents mécaniciens. Y a-t-il parmi eux quelque prince futur du clavier? C'est ce que l'avenir nous apprendra.

La Belgique, pays catholique par excellence, ne possédait pas un seul bon organiste avant que M. Lemmens surgît tout à coup de la classe fondée par M. Fétis, et fût à son tour chargé d'enseigner l'art de tirer parti des inépuisables ressources du plus majestueux des instruments. On n'entendait guère dans nos églises que des motifs d'opéras grossièrement travestis, et telle est la force de l'habitude, que les dévots, qu'eût révoltés la seule idée d'entrer dans un théâtre, n'étaient nullement scandalisés que le théâtre fît ainsi invasion dans le temple du Seigneur. M. Lemmens fera si bien que le vrai style religieux reprendra tous ses droits en Belgique. Nous lui devions déjà de bons organistes; il vient d'en accroître le nombre. Ses élèves ont joué du Bach aussi facilement que les pianistes jouent une fantaisie qui n'est pas de Liszt, et une composition de M. Lemmens, dont les tendances à la restauration du grand style de l'orgue nous sont connues.

Le chant est habituellement la pierre d'achoppement de nos concours. Les artistes belges, qui chantent d'une manière remarquable avec le violon, avec la basse, avec la clarinette, etc., chanteraient également avec la voix... s'ils en avaient; mais le plus souvent c'est par là qu'ils pèchent. Il était décidé que tous les bonheurs viendraient à la fois cette année au Conservatoire de Bruxelles. Il a eu des voix, et ces voix, soumises au régime d'un bon enseignement, ont produit de dignes chanteurs de ce nom.

Nous aurons en Belgique une véritable école de chant. Comme il est juste de payer à chacun le tribut qui lui est dû, je déclare que c'est à M. Géraldy que nous sommes redevables de cet avantage. On ignorait absolument ici les premiers principes de cet art difficile, avant que l'habile artiste dont nous regrettons la retraite, les eût enseignés aux Conservatoires de Bruxelles et de Liége. Les professeurs n'en savaient guère plus que les élèves à cet égard. Si M. Géraldy nous a quittés, sa méthode nous est restée heureusement. Deux de ses disciples de prédilection, auxquels il en avait confié les traditions, ont été chargés de les transmettre à leur tour, et s'acquittent de cette tâche avec autant de zèle que d'intelligence.

Je termine par le concours de composition, parce que c'est la plus haute expression de la science musicale. Là encore, il y a de beaux résultats à signaler. M. Fétis n'a pas affaire à des natures ingrates, et je crois inutile d'ajouter qu'il sait en tirer tout ce qu'elles peuvent produire. L'art d'écrire était au moins aussi ignoré en Belgique que l'art de chanter, quand M. Fétis est venu prendre la direction de notre Conservatoire. Il s'est répandu, grâce à lui, et se répand chaque jour davantage. Nos jeunes compositeurs auraient déjà fait parler d'eux, si les choses n'étaient arrangées de telle sorte que toutes les avenues qui conduisent ailleurs à la renommée ne leur étaient fermées. Cela changera peut-être quand la Belgique aura reconnu, à l'égard des autres nations, le droit sacré de la propriété intellectuelle. L'abolition de la contrefaçon nous donnera des écrivains et des compositeurs. Jusque là, nous vivrons aux dépens de l'étranger.

Le concours ouvert par l'Académie royale de Belgique, pour une symphonie destinée à célébrer l'heureux événement du mariage du prince royal avec une archiduchesse d'Autriche, a eu un succès inespéré. Trente symphonies sont parvenues au secrétariat de l'Académie. Il en est venu de France, d'Allemagne, de Hollande et même d'Italie, contrée où la musique instrumentale n'est cependant cultivée qu'exceptionnellement. Il faut du temps pour examiner les pièces d'un pareil concours. Aussi, le jugement qui devait être rendu le 13 de ce mois ne le sera-t-il que dans les premiers jours de septembre.

ÉPHÉMÉRIDES MUSICALES.

7 août 1846. Mort de Jean-Chrétien-Henri Rink, célèbre organiste de la cour de Hesse-Darmstadt. Il était né à Efgersburg (Gotha), le 18 février 1770.

8 — 1759. Mort de Ch.-Henri Graun, maître de chapelle de Frédéric II, à Berlin. Ce célèbre compositeur était né en Saxe en 1701.

9 — 1781. Naissance du compositeur Michel Umlauf, à Vienne.

10 — 1806. Mort du célèbre compositeur de musique religieuse Michel Haydn (frère de Joseph Haydn), à Salzbourg; et, le même jour, mort de Chrétien Kalkbrenner (père de Fréd. Kalkbrenner), à Paris.

11 — 1845. Inauguration de la statue de Beethoven, à Bonn, sa ville natale. (Voyez les Ephémérides du 26 mars.)

12 — 1751. Naissance de Joseph-Noël Carbonel, à Salon (Provence). Simple fils d'un berger, il acquit un talent de virtuose sur le galoubet, et mourut pensionnaire de l'Opéra en 1804.

13 — 1655. Naissance de Jean-Christophe Denner, à Leipsick. (Voyez les Ephémérides du 20 avril.)

Théodore PARMENTIER.

NOUVELLES.

*** Vendredi soir, par les ordres de M. le ministre d'Etat, la salle de l'Académie impériale de musique a été éclairée comme pour une représentation. Le ministre est venu lui même visiter les travaux, accompagné de plusieurs notabilités politiques, littéraires et artistiques. La restauration de la salle est presque entièrement terminée, mais quelques changements ont paru nécessaires dans sa décoration, ainsi que dans celle du foyer. La réouverture, qui devait avoir lieu mercredi avec *les Huguenots*, sera donc retardée de quelques jours.

*** Comme nous l'avions annoncé, Mme Charton-Demeur a reparu à l'Opéra-Comique. Elle a joué lundi dernier dans le *Domino noir*, et mercredi dans le *Caïd*, avec un succès égal comme actrice et comme cantatrice. Sa voix, dont les qualités étaient déjà si remarquables à l'époque de ses premiers débuts, a beaucoup gagné en agilité, en puissance. On a pu s'en convaincre surtout au troisième acte du *Domino noir*. Le *Caïd* ne lui a pas été moins favorable; elle y a déployé une légèreté, une grâce d'un irrésistible effet. La charmante artiste n'avait que peu de jours à nous consacrer, et M. Emile Perrin a bien fait de la saisir au passage. Dès le lendemain, elle est partie pour Aix, en Savoie, où elle est attendue pour donner des concerts. L'hiver prochain, un engagement brillant la rappellera à Marseille, dont le public ne peut plus se passer de son talent.

*** M. Corti, l'ex-directeur du Théâtre-Italien, a quitté Paris cette semaine; il se rend en Italie.

*** S. M. le roi de Prusse vient de faire remettre à M. A. Ropicquet, violoniste de l'Opéra et maître de chapelle, une médaille d'or et une lettre des plus flatteuses comme témoignage de sa haute satisfaction pour l'œuvre de musique religieuse que lui a dédiée cet artiste.

*** Teresa Milanollo donne en ce moment des concerts à Bude (Hongrie).

*** Le deuxième accessit pour l'harmonie a été accordé à M. Jkelheimer, élève de Reber, et non M. Keller, comme nous l'avons annoncé par erreur dans notre dernier numéro. M. Jkelheimer est un jeune violoniste de beaucoup de talent et dont le nom est déjà connu du public par ses succès obtenus il y a quelques années dans les concerts qu'il a donnés successivement à Bruxelles, à Londres, et à Paris au Jardin-d'Hiver.

*** Aujourd'hui dimanche, 7 août, la ville de Melun célébrera sa fête annuelle, dans laquelle figurera une grande calvacade historique. Une cantate composée exprès pour cette solennité, et mise en musique par M. Edmond Hocmelle, sera exécutée pendant la marche. Avant la fête, une messe solennelle, composée par M. Deneaux, sera exécutée par la Société chorale des Enfants de Lutèce; M. Edmond Hocmelle touchera l'orgue. Le soir, la Société chorale se fera entendre : il y aura illumination, danses et feu d'artifice.

*** L'association musicale fait dire, aujourd'hui dimanche 4 août, à Clermont (Oise), la messe à solos de Panseron; elle sera chantée par Mlle Grimm, MM. Bussine et Jourdan. M. Batiste tiendra l'orgue, Il y aura concours musical, vocal des orphéonistes et des musiques militaires du département.

*** Un brillant concert de bienfaisance a eu lieu hier samedi, au Ranelagh. Le jeune Tolbecque s'y faisait entendre, et ce violoncelliste si distingué a enlevé les bravos de toute l'assemblée.

*** Marx, l'excellent compositeur de musique de danse, a eu l'honneur de recevoir une grande médaille de Sa Majesté l'impératrice, pour sa valse intitulée : *Eugénie*.

*** Les grandes fêtes musicales organisées au profit des départements dans l'intérêt de l'art et des artistes, se continuent, et avant peu il y en aura une aussi remarquable que solennelle dans la ville de Sens. On sait quel éclat et quel retentissement ont eus les fêtes de Troyes, de Meaux, de Villeneuve-sur-Yonne, de Fontainebleau; celle de Sens promet d'être aussi brillante. Annoncée d'abord pour le 7 août, elle a été remise au 21 du même mois. Deux jours seront consacrés à la fête : le dimanche et le lundi. Il y aura, le dimanche, dans la cathédrale, grand'messe en musique exécutée par plus de deux cents voix; ensuite concours public entre les Sociétés chorales et instrumentales, distribution des prix. Le lundi sera consacré à un concert religieux qui aura lieu dans la cathédrale. On a réservé pour cette imposante cérémonie les morceaux les plus remarquables, et les nombreuses répétitions auxquelles se livrent depuis quelque temps les artistes, permettent d'espérer un magnifique ensemble, une exécution irréprochable. M. de Magnitot, préfet de l'Yonne, qui a déjà prêté son concours à toutes les tentatives faites dans son département, entoure de sa protection la nouvelle fête que prépare M. Delaporte, l'infatigable ordonnateur de ces solennités, dont le résultat est de développer le goût de la musique et de former des exécutants.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Rouen.* — La direction du théâtre des Arts a eu, cette fois encore, la main heureuse en réunissant une bonne troupe d'opéra comique, qui l'aidera à traverser facilement la saison d'été, ordinairement si fatale aux aux entreprises théâtrales. Nous avons entendu successivement *les Mousquetaires de la Reine*, *Fra-Diavolo*, *le Caïd*, *le Barbier*, *le Toréador*, et *le Maître de Chapelle*. Tous ces charmants ouvrages ont été parfaitement interprétés par MM. Anthiome, Lacroix, Bourdet, Lesbros, Châteaufort, Mmes Rouvroy et Pauline Paul. S'il était possible de monter encore quelques opéras, et surtout quelques nouveautés, notre théâtre ne s'apercevrait pas de la rude concurrence que lui font en ce moment les bains et la campagne.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Hombourg.* — Le concert de Vieuxtemps a été le plus brillant de la saison. Mlle Bochkolz-Falconi, le violoncelliste Muller et M. Derves, chanteur de romances, lui ont prêté l'appui de leur talent pour cette solennité, où le célèbre violoniste a joué ses propres compositions avec une perfection qui a excité l'admiration d'un nombreux et brillant auditoire.

*** *Munich.* — Roger a terminé ses représentations et vient de repartir pour Berlin. Jamais artiste n'a obtenu parmi nous un aussi brillant succès. Dans le rôle du *Prophète*, il a été rappelé huit fois; il en a été de même dans la *Juive* et dans les *Huguenots* : les bouquets, les couronnes n'ont pas fait défaut. Mme Palm a eu sa part du succès dans le rôle de Fidès.

*** *Berlin.* — Roger est de retour parmi nous, et chaque fois qu'il joue, la salle de l'Opéra est comble. — M. Bock, l'éditeur de musique, a eu l'honneur de recevoir de l'Académie de Suède une médaille avec cette légende : *Pour l'art*, en langue suédoise.

*** *Carlsruhe.* — Un grand festival aura lieu le 21 et le 22 septembre, sous la direction de Fr. Liszt, et se composera de deux concerts; les orchestres et les chœurs de Carlsruhe, Manheim et Darmstadt doivent y prendre part. Le programme comprendra les morceaux suivants : Ouverture du *Tanhauser*, de R. Wagner; quatre morceaux tirés de *Lohengrin*, opéra du même; *Roméo et Juliette*, symphonie de Berlioz, et la neuvième symphonie de Beethoven.

*** *Breslau.* — *Giralda*, de M. Adam, qui a eu un si beau succès à Hambourg, doit être mise à la scène sur notre théâtre.

ERRATUM.

Dans les Ephémérides musicales du 29 juillet, au lieu de Vachau, lisez *Zachau*.

Le Gérant : BRANDUS.

En vente chez J. MAHO, 10, passage Jouffroy,

STEPHEN HELLER

ÉCOLE DU STYLE

Série de douze Mélodies sans paroles pour le piano,

PRIX NET : 8 FR.

EN VENTE CHEZ BRANDUS ET Cie, 103, RUE RICHELIEU,

Dernières compositions de

LÉON-PASCAL GERVILLE

Op. 10. JOJOUS, gallopp brillant pour le piano . . . . . 5 »
Op. 11. MARCHE MILITAIRE pour le piano. . . . . 5 »
Op. 12. POLKA ÉLÉGANTE pour le piano . . . . . 4 »
Op. 13. CAPRICCIO AGITATO pour le piano . . . . . 5 »
Op. 14. TROIS MAZURKAS DE SALON pour le piano . . . 5 »
Op. 15. MARSCH GALOPP pour le piano. . . . . 5 »

BRANDUS ET Cᵉ, ÉDITEURS, 103, RUE RICHELIEU.

MUSIQUE DE VIOLON

Œuvres de CH. DE BÉRIOT.

CONCERTOS.

Op. 26. 1ᵉʳ concerto, avec acc. d'orchestre.... 24 »
— — de quatuor.... 18 »
— — de piano.... 12 »
Op. 32. 2ᵉ concerto, avec acc. d'orchestre.... 30 »
— — de quatuor.... 24 »
— — de piano.... 20 »
— complet.... 40 »
Op. 44. 3ᵉ concerto, avec acc. d'orchestre.... 30 »
— — de quatuor.... 24 »
— — de piano.... 20 »
— complet.... 40 »
Op. 46. 4ᵉ concerto, avec acc. d'orchestre.... 20 »
— — de quatuor.... 15 »
— — de piano.... 12 »
— complet.... 30 »
Op. 55. 5ᵉ concerto, avec acc. d'orchestre.... 20 »
— — de piano.... 12 »
— complet.... 30 »
Op. 70. 6ᵉ concerto, avec acc. de piano.... 12 »
— le quatuor seul.... 10 »
— l'orchestre seul.... 20 »
Op. 73. 7ᵉ concerto, avec acc. de piano.... 18 »
— le quatuor.... 10 »
— l'orchestre.... 15 »

ÉTUDES.

Op. 9. Dix études ou caprices p. violon seul. 10 »
Op. 27. Six études brillantes pour violon seul. 10 »
Les mêmes avec acc. de piano.... 15 »
Op. 29. Trois capric. brill. ou études p. violon 9 »
Op. 37. Trois études caractéristiques pour violon avec acc. de piano.... 9 »
Op. 43. Trois grandes études pour deux violons concertants.... 9 »
Op. 75. Premier Guide du violoniste. Etudes élémentaires en 2 livres :
Nº 1, contenant dix études élémentaires, avec acc. d'un second violon.... 9 »
2, contenant dix études de style en forme de petits solos avec acc. de piano... 12 »

AIRS VARIÉS ET FANTAISIES.

Op. 1. 1ᵉʳ air varié en *ré* min., acc. quatuor. 15 »
— acc. de piano 7 50
Op. 2. 2ᵉ air varié en *ré* maj., acc. de quat. 15 »
— acc. de piano 7 50
Op. 3. 4ᵉ air varié en *mi*.... acc. d'orch.. 15 »
— acc. de piano. 7 50
Op. 5. 4ᵉ air varié, air montagnard en *si* b., acc. de quat. 15 »
— acc. de piano 7 50
Op. 7. 5ᵉ air varié en *mi*.... acc. d'orch.. 15 »
acc. de piano 7 50
Op. 9. Dix études ou caprices.... 10 »
Op. 12. 6ᵉ air varié en *la*, acc. d'orchestre.... 15 »
acc. de piano.... 7 50

SUITE DES AIRS VARIÉS.

Op. 15. 7ᵉ air varié en *mi*, acc. d'orchestre... 15 »
— acc. de piano.... 7 50
Op. 30. Le Trémolo, caprice, acc. de piano ... 7 50
— acc. d'orchestre. 15 »
Op. 32. Andante et ronde russe, extrait du 2ᵉ concerto, avec acc. d'orchestre.... 24 »
— acc. de quatuor.... 18 »
— acc. de piano.... 15 »
— complet.... 30 »
Op. 42. 8ᵉ air varié en *ré*, avec acc. d'orchest.. 15 »
— acc. de piano.. 7 50
Op. 52. 9ᵉ air varié en *ré*, avec acc. d'orchest. 18 »
— acc. de piano.. 9 »
Op. 69. 10ᵉ air varié, avec acc. d'orchestre... 18 »
— acc. de piano.... 9 »
Op. 76. 11ᵉ air varié, avec acc. d'orchestre... 18 »
acc. de piano.... 9 »

DUOS CONCERTANTS POUR PIANO ET VIOLON.

Op. 6. Fantaisie sur le chœur des drapeaux du *Siége de Corinthe*.... 9 »
Op. 8. Fantaisie sur des motifs de *Moïse*.... 9 »
Op. 10. Souvenir de la *Muette de Portici*.... 9 »
Op. 11. Fantaisie sur des motifs du *Comte Ory* 9 »
Op. 13. Variations brillantes en *ré*, dédiées à la reine des Pays-Bas.... 9 »
Op. 14. Grandes variations en *la* mineur, dédiées à Mme Cottinet.... 9 »
Op. 16. Fant. sur des motifs de *Guillaume Tell* 9 »
Op. 17. Variations sur la tyrol. de la *Fiancée*. 9 »
Op. 18. Duo brillant sur des motifs de la *Somnambula*.... 9 »
Op. 19. Duo brillant en *mi*, dédié à Mme Bertin de Vaux.... 9 »
Op. 20. Fantaisie brillante sur les motifs du *Pré aux Clercs*.... 9 »
Op. 21 Duo sur l'*Elisire d'amore*.... 9 »
Op. 22. Duo bril. sur les motifs de *I Puritani* 9 »
Op. 23. Deux nocturnes sur les *Soirees de Rossini* (2 suites), chaque.... 7 50
Op. 24. Duo sur les motifs de l'*Ambassadrice*. 9 »
Op. 25. Duo sur un thème original en *si*.... 9 »
Op. 28. Fantaisie sur la *Norma*.... 9 »
Op. 31. Duo brillant sur le *Domino noir*.... 9 »
Op. 33. Duo bril. sur des motifs de *Zanetta*... 9 »
Op. 34. Trois nocturnes sur des mélodies de Schubert :
Nº 1. *Les Plaintes de la jeune fille* et la *Poste*.... 7 50
2. *La jeune Religieuse*, *Ave Maria* et l'*Illusion*.... 7 50
3. *Le Roi des Aulnes* et la *Sérénade*.... 7 50
Op. 35. *Le Fruit de l'étude*, six duos faciles et brillants (2 suites), chaque.... 9 »

SUITES DES DUOS CONCERTANTS.

Op. 38. Grand duo sur les *Diamants de la couronne*.... 9 »
Op. 39. *Souvenir d'Auber*, grand duo.... 9 »
Op. 40. Deux duettini sur le *Stabat* de Rossini (2 suites), chaque.... 7 50
Op. 41. Le *Progrès*, six duos brillants et non difficiles (2 suites), chaque.... 10 »
Op. 45. Six morceaux de salon sur des thèmes originaux (3 suites), chaque.... 9 »
Op. 47. Grand duo sur *Sémiramide*.... 9 »
Op. 48. *Souvenir de Boulogne*, deux duos (2 suites), chaque.... 7 50
Op. 49. *Les Intimes*, deux duos (2 suites), ch. 7 50
Op. 50. *La Soirée*, deux duos :
Nº 1. *La Chasse*. 2. *Impromptu*, ch. 7 50
Op. 51. Duo concertant sur la *Part du Diable* 9 »
Op. 53. Deuxième grande fantaisie sur *Guillaume Tell*.... 9 »
Op. 54. Duo brillant sur la *Sirène*.... 9 »
Grand duo sur les *Huguenots*.... 9 »
— sur *Robert-le-Diable*.... 9 »
Op. 56. Grand duo sur le *Barbier de Séville*.. 9 »
Op. 59. Valse.... 9 »
Op. 60 Grand duo sur la *Gazza ladra*.... 9 »
Op. 61 Grand duo sur la *Muette de Portici*... 9 »
Op. 62. Duo brillant sur le *Val d'Andorre*... 9 »
Op. 63. Grand duo sur la *Dona del Lago*.... 9 »
Op. 64. Duo brillant sur *Haydée*.... 9 »
Op. 65. Duo brillant sur le *Prophète*.... 9 »
Op. 66. Duo brillant sur la *Cenerentola*.... 9 »
Op. 67. Sonate concertante.... 9 »
Op. 68. Grand duo sur la *Favorite*.... 9 »
Op. 72. Duo brillant sur le *Pirate*.... 9 »
Op. 74 Duo brillant sur *Giralda*.... 9 »
Op. 77. Duo brillant sur l'*Enfant prodigue*... 9 »
Op. 78. Grand duo sur la *Juive*.... 10 »
Op. 79. Grand duo brill. sur la *Reine de Chypre* 10 »

DUOS POUR DEUX VIOLONS.

Op. 57. Trois duos concertants, 3 suites, chaq. 9 »

TRIOS POUR PIANO, VIOLON ET VIOLONCELLE.

Op. 4. Trio sur des motifs de *Robin des Bois*. 15 »
Op. 58. Premier grand trio.... 15 »
Op. 71. Deuxième grand trio.... 15 »

DUOS CONCERTANTS POUR VIOLON ET HARPE,

PAR LABARRE ET DE BÉRIOT.

Op. 6. Fantaisie sur le *Siége de Corinthe*.... 7 50
Op. 8. Fantaisie sur les motifs de *Moïse*.... 7 50
Op. 10. Souvenirs de la *Muette de Portici*... 7 50

Œuvres de HENRI VIEUXTEMPS.

CONCERTOS.

Op. 10. Grand concerto, dédié au roi des Belges.
— le violon principal . . 12 »
— avec acc. d'orchestre . 36 »
— — de quatuor . 24 »
— — de piano . . 24 »
— complet. . . . . 50 »
Op. 8. 2ᵉ concerto, avec acc. d'orchestre . . 18 »
— — de piano . . . 12 »
— complet . . . . . 25 »
Op. 25. 3ᵉ gr. concerto, dédié à Guillaume II, roi de Hollande.
— le violon principal seul 12 »
— avec acc. d'orchestre.. 50 »
— de quatuor.. 30 »
— de piano. . 25 »
— complet. . . . . 60 »

ÉTUDES, FANTAISIES ET AIRS VARIÉS.

Air varié sur le *Pirate*, avec acc. de piano. . 7 50
Op. 7. Romances sans paroles, avec acc. de piano, 2 suites, chaque . . . . . 9 »
Op. 9. Hommage à Paganini, caprice sur des thèmes de Paganini, avec acc. d'orch. 15 »
Op. 9. Hommage à Paganini, acc. de piano.. 7 50
Op. 11. Fantaisie-caprice, acc. d'orchestre. . 20 »
— de piano . . . 12 »
Op. 15. Les Arpèges, caprice, avec acc. de violoncelle, obligé et d'orchestre. . 20 »
— Les Arpèges, caprice, acc. de piano. . 10 »
Op. 16. Six études de concert avec accompagnement de piano, 2 suites, chaque 9 »
— Les mêmes p. violon seul, ensemble.. 9 »
Op. 17. Souvenir d'Amérique, air varié sur l'air américain *Yankee doodle*, avec accompagnement de piano. . 6 »
— — de quatuor.. 10 »
Op. 18. *La Norma*, fantaisie sur la 4ᵉ corde avec accompagnement d'orchestre.. 20 »
— — de piano. . 10 »
Op. 21. Souvenirs de Russie, fant. acc. d'orc. 24 »
— avec accompagnement de piano.. 9 »
Op. 22. 1ᵉʳ morceau de salon, air varié avec accompagnement de piano. . . 6 »
— 2ᵉ morceau de salon, air varié avec accompagnement de piano. . . 7 50
Op. 22. 3ᵉ morceau de salon, rêverie, adagio avec acc. de piano . . . . . 6 »
— 4ᵉ morceau de salon, *Souvenirs du Bosphore*, avec acc. de piano.. 9 »
— 5ᵉ morceau de salon, *Tarentelle* avec accompagnement de piano. . . 9 »
Op. 27. Grande fant. sur des thèmes slaves :
la partie principale de violon. . . 6 »
avec accompagnement d'orchestre.. 25 »
— de piano . . 12 »
complet. . . . . 30 »
Op. 29. Introduct. et rondo avec acc. de piano 12 »
L'orchestre . . . . . 15 »

DUOS CONCERTANTS POUR VIOLON ET PIANO.

Grand duo sur le *Duc d'Olonne*. . . . . 9 »
Grande fantaisie concertante sur *Oberon*. . . 9 »
Op. 12. Grande sonate concertante en 4 part. 15 »
Op. 19. Duo brill. sur des motifs de *Don Juan* 9 »
Duo brillant sur des airs hongrois. . . . . 10 »
Fantaisie concertante sur les *Huguenots*. . . 10 »
Duo sur le *Prophète*. . . . . 9 »

Œuvres de ERNST.

Op. 5 Trois rondinos avec acc. de piano :
Nº 1. *Nalhalie*.... 7 50
2. *La Tentation*.... 7 50
3. *Robert-le-Diable*.... 7 50
Op. 6. Introduction et variations bril. sur *Ludovic*, acc. de quatuor.... 12 »
— — avec acc. de piano.... 7 50
Op. 11. Fantaisie brillante sur la marche d'*Otello*, avec acc. de piano.... 9 »
— — avec acc. d'orchestre.... 18 »
Op. 19. *Le Carnaval de Venise*, 25 variations burl., acc. de quatuor et de piano.. 9 »
Op. 20. Variations sur le *Pirate*, avec acc. de piano ou de quatuor.... 9 »
— — avec acc. d'orchestre.... 18 »
Deux morceaux de salon avec acc. de piano :
Nº 1. *Adagio sentimental*.... 6 »
2. *Rondino grazioso*.... 6 »
Feuillet d'album, étude de Heller, transcrite pour violon avec acc. de piano.... 4 50
La Romanesca ancien air de danse, avec acc. de piano et de quatuor.... 4 50
Op. 21. *Rondo Scherzo* à la papageno.... 9 »
Op. 24. Fantaisie brillante sur le *Prophète*, avec acc. de piano.... 9 »
— L'orchestre seul.... 9 »
Schuncke et Ernst. Duo brillant pour piano et violon sur le *Pré-aux-Clercs*.. 9 »
Heller et Ernst. 12 pensées fugitives pour piano et violon, dix numéros, chaque.. 4 50

CHEZ BRANDUS ET Ce, ÉDITEURS, 103, RUE RICHELIEU.

HAYDÉE

Opéra comique en trois actes, paroles de M. **SCRIBE**, musique de

D. F. E. AUBER

PARTITION POUR PIANO ET CHANT, FORMAT IN-8°, NET, 12 FRANCS.

Morceaux de chant avec accompagnement de piano par GARAUDÉ.

ARRANGEMENTS POUR PIANO :

OUVERTURE pour piano	6 »
— à 4 mains	6 »
PARTITION pour piano seul, in-8°, net	8 »
BOULANGER (E.). — Op. 5. Fantaisie brillante	7 50
BURGMULLER (Fr.). Valse brillante	6 »
CRAMER (H.). — Mélange	7 50
CROISEZ. — Op. 42. Petite fantaisie	5 »
DUVERNOY (J.-B.). — Op. 178. Cavatine et Barcarolle, 2 suites chaque	6 »
GORIA. — Op. 50. *La Brise*, fantaisie brillante	9 »
HALL (L.). — Op. 25. Fantaisie brillante	7 50
KONTSKY (A. de). — Op. 119. Fantaisie	6 »
LECARPENTIER. — 101e bagatelle	5 »
LEDUC (A.). — Fantaisie	5 »
ROSELLEN (H.). Fantaisie brillante	9 »
TALEXY. Op. 13. — Fantaisie	7 50
MUSARD. — Deux quadrilles chaque	4 50
— Valse	6 »

Pour piano à 4 mains.

CROISEZ. — Fantaisie. Duo enfantin	6 »
DUVERNOY. — Op. 179. Petite fantaisie	6 »
WOLFF. — Op. 153. Réminiscences	9 »

ARRANGEMENTS POUR TOUS LES INSTRUMENTS.

EMILE PRUDENT

LE RETOUR DES BERGERS

Op. 42. — Prix : 9 fr.

Valse brillante pour le piano sur

LES MOUSQUETAIRES DE LA REINE

PAR

FRÉDÉRIC BURGMULLER

Prix : 5 francs.

ÉDOUARD WOLFF

Op. 173. Trois chansons polonaises	6 »
Op. 175. Tarentelle de concert pour le piano	7 50
Op. 176. Marche funèbre, pour le piano	5 »
Op. 177. Marche triomphale, pour le piano	5 »

SALESSE

Dors, mon enfant, romance	4 »
Kyrie, pour trois voix avec accompagnement d'orgue	5 »
O salutaris hostia, pour trois voix, solo et chœur, avec accompagnement de contre-basse	5 »

HECTAMERON

COLLECTION DE 100 NOUVELLES ÉTUDES PROGRESSIVES ET DE PERFECTIONNEMENT POUR LE PIANO,

PAR

CH. CZERNY

Op. 807. — En dix livraisons ; chaque : 9 fr.

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Ce, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

20e Année. | No 33. | 14 Août 1833.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, et pour toute la Suisse Chez M. Ed. de la Flèchère, 191, rue du Terraillet.
Bruxelles. Détrie Tomson, 15, rue des Dominicains.
Londres. S'adresser à M. Davison (Wessel et Cie), 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Maison Brandus, perspective Nevski.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Bote et Bock, 12, Jaegerstr.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paroît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Mon testament musical, par Fétis père. — Grand festival de Rotterdam. — Melun et Clermont. — Revue critique, par Henri Blanchard. — Lettre de M. Achille Jubinal. — Ephémérides. — Nouvelles.

MON TESTAMENT MUSICAL.

L'histoire de la musique est celle des prodiges de l'organisation humaine dans ce que celle-ci a de plus remarquable, soit sous le rapport du sentiment et de l'imagination, soit sous celui de la conception et de la perspicacité. D'une part, l'art sous une inépuisable variété de formes et sous l'action vivifiante de toutes les inspirations ; de l'autre, la science épiant les secrets, les mystères de cet art, essayant de ramener ses phénomènes à des lois, s'épuisant en efforts de patience et de sagacité pour atteindre son but final d'un système universel et vrai, et, toujours déçue dans son espoir, ne rencontrant que la vérité contingente ou l'erreur, alors qu'elle se croit en possession de l'absolu : telle est l'histoire de cet art immense et de cette science sans terme qu'on appelle *la musique*.

Dans ce monde sans fin, où le génie le plus élevé, le plus hardi, n'invente jamais qu'une des innombrables possibilités de l'art, où le savoir le plus étendu et le plus investigateur n'aperçoit qu'une infiniment petite partie de l'ensemble qu'il voudrait embrasser, les individualités ont chacune leur valeur ; mais valeur toute spéciale et qui, pour être bien appréciée, ne doit pas être séparée de l'époque de la vie de l'art qu'elle représente. Toute composition musicale, de quelque genre qu'elle soit, toute œuvre de théorie, d'histoire ou de philosophie qui a la musique pour objet, se produit nécessairement dans un ordre de faits ou d'idées dont les conditions et les conséquences sont inévitables pour l'artiste et pour le savant. Citons quelques exemples pour mieux faire saisir ma pensée.

Au temps où la tonalité ancienne était la base de toute musique religieuse ou mondaine, instrumentale ou vocale, un musicien, quel que fût son génie, n'imaginait rien qui ne fût en relation intime avec cette tonalité, laquelle repoussant tout rapport de la note supérieure du premier demi-ton de la gamme avec la note inférieure du second, ou, en termes plus précis, tout rapport de quarte ou de quinte qui ne fût pas absolument juste, ne pouvait engendrer qu'une harmonie consonnante naturelle, d'où il suit qu'étant privée de dissonance tonale, elle était dépourvue d'attraction et conséquemment d'accent ; car celui-ci n'est que la tendance résolutive d'un son sur un autre. Sans tendance d'une harmonie vers une autre, il n'y avait pas de modulation possible ; sans accent, il n'existait pas d'expression passionnée ; car la passion se manifeste par l'accent dans la musique comme dans le langage. Que pouvait être, diront la plupart des musiciens et des gens du monde, que pouvait être la musique privée de dissonnances, d'attraction, de modulation, conséquemment de mouvement, et, de plus, dépourvue d'accent expressif? Sans expression, y a-t-il une musique véritable, et s'il en est une, mérite-t-elle le nom d'art?

Oui, il y a une musique sans toutes ces choses qui constituent l'art de notre époque, et cette musique est aussi un art, art grand et sublime, qui, pour être senti, n'a besoin de populations préparées à l'entendre par leur éducation, telles que celles qui l'écoutaient autrefois, ou d'un auditoire intelligent qui se dépouille de ses habitudes, de ses préjugés, ou enfin d'un artiste assez éclairé pour s'élever au-dessus des formules de son temps et pour concevoir l'art dans toutes ses déterminations. Je n'ai pas dit que la musique produite dans l'ancienne tonalité n'était pas expressive, mais bien qu'elle n'avait pas l'élément de l'expression passionnée, qui est l'accent. Essentiellement calme, majestueuse ou douce, à raison de son harmonie consonnante, elle donnait à la prière tantôt un caractère de grandeur et d'immobilité en harmonie avec l'idée du Créateur ; tantôt celui d'une dévotion résignée ; tantôt enfin celui de l'invocation caressante. Elle était la prière même dans son sentiment le plus vrai, le plus juste, le plus analogue à son objet.

Si vous examinez cette même musique dans sa destination mondaine, vous verrez que, privée de tout moyen d'expression dramatique, parce que cette expression est tout entière dans l'accent passionné qui n'existe que dans l'attraction harmonique, elle a d'autres avantages inhérents à son système de tonalité ; par exemple, la simplicité naïve, certaine gaîté douce et parfois grivoise ou grotesque. Dans la danse, elle est gracieuse et quelque peu mélancolique ; car la danse du temps où régnait cette musique n'allait point par bonds et par sauts comme celle qu'on voit sur nos scènes lyriques. Des chansons à trois, quatre, cinq ou six voix, des madrigaux, des danses caractéristiques et des fantaisies *à chanter ou à jouer sur les instruments*, comme on disait alors, voilà la musique mondaine, telle que l'ancienne tonalité devait la produire. Cette musique n'est pas sans charme, pour qui sait l'entendre. Les musiciens qui ne comprennent que la forme de l'art de leur époque (le nombre en est grand), se persuadent qu'il n'y a que de la sécheresse, de la raideur, et des recherches puériles d'imitations et de canons dans toutes les œuvres de cet art ancien ; ils ne peuvent se persuader qu'il s'y trouve de l'invention, et les artistes qui ont produit ces ouvrages leur paraissent des hommes *peu avancés* qui, *sans génie*, ont, par leurs travaux matériels, préparé les voies *aux progrès de la musique*. Pour eux, toute cette musique, que du reste ils ne se sont

pas donné la peine d'examiner, encore moins d'étudier, cette musique, dis-je, est à leur sens jetée tout entière dans le même moule : quel qu'en soit l'auteur, ils se persuadent qu'elle ne renferme toujours que les mêmes choses. Ils n'y voient que du contre-point, et les libres fantaisies des *frottoles* et des *canzoni* à la napolitaine, les *madrigali* italiens, les *geistliche* et *weltliche Lieder* allemands, les chansons françaises, les motets et les messes, ne leur semblent que des applications fastidieuses des formes de ce contre-point, peu différentes les unes des autres.

Cependant, s'il en était ainsi, chaque siècle, chaque époque du temps où l'ancienne tonalité seule existait, n'aurait pas reconnu l'excellence de certains artistes, et ne les aurait pas proclamés les grands hommes de leur art. Lorsqu'à la fin du xve siècle, et dans les premières années du xvie, Josquin Deprès excitait l'admiration de toute l'Europe ; lorsque l'Italie, l'Allemagne, les Pays-Bas, la France, l'Angleterre et l'Espagne le déclaraient le plus grand des musiciens, il fallait bien que quelque chose le distinguât de ses contemporains, Alexandre Agricola, Compère, Dujardin, Verbonnet, Gaspard, Prioris et autres ; gens habiles d'ailleurs, et qui jouissaient aussi de beaucoup d'estime. *Les musiciens font ce qu'ils peuvent des notes*, disait Luther; *Josquin seul en fait ce qu'il veut.* Josquin fait du contre-point comme en faisaient ses maîtres et ses condisciples, comme en firent plus tard ses imitateurs. Qu'est-ce donc qui le distingue des autres, si ce n'est son génie qui, sous ces formes si connues de tout le monde, sut mettre des idées qui lui étaient toutes personnelles? Eh bien, cette individualité d'un grand talent, ces idées qui firent sa supériorité, nous pouvons encore les reconnaître et les saisir, nonobstant les penchants opposés que nous donne l'art de notre temps, si nous examinons les œuvres qui ont illustré le grand nom de Josquin, et surtout si nous les comparons avec ce qui les a précédées et avec ce qui en fut contemporain. Josquin subit l'influence de son temps, comme tout artiste, quel qu'il soit. Soumis aux lois, aux nécessités d'une tonalité dont on ne prévoyait pas alors la transformation comme nécessaire et possible ; placé dans un ordre d'idées qui faisait considérer la production de la mélodie comme peu importante, et qui plaçait le but le plus élevé de l'art dans le développement harmonique d'un thème sous de certaines formes de convention ; enfin, continuant la tradition absurde qui faisait choisir pour sujet de la musique d'église les mélodies de chansons populaires avec leurs paroles obscènes, ce grand artiste sut néanmoins faire voir qu'il y avait en lui quelque chose qui s'élevait au-dessus des conditions de l'art de son temps. Son esprit le portait à une certaine tendance satirique, comme on le voit par les spirituelles bouffonneries dont il a rempli la messe intitulée *la, sol, fa, ré, mi*, qu'il composa pour se venger d'un seigneur trop oublieux de ses promesses : il sut néanmoins traiter les sujets sérieux avec une gravité dont il n'y avait pas d'exemple avant lui. On en voit des preuves remarquables dans son *De profundis*, dans son *Miserere* et dans son *Stabat mater*. Ces compositions ne sont pas traitées au point de vue dramatique où se placeraient les musiciens de l'époque actuelle ; mais Josquin leur a donné une teinte sombre, non-seulement par le caractère et par le mouvement de son harmonie, mais aussi en la plaçant dans les cordes les plus graves de chaque genre de voix. Le *De profundis* a particulièrement quelque chose de triste, de lugubre et d'anéanti qui est un trait de génie.

On voit donc que dans l'ordre d'idées et de faits où Josquin était placé, il ne put produire que ce qui y était contenu ; mais son génie y sut trouver ce que d'autres n'y avait pas aperçu ; il fixa l'attention de toute une génération sur ses œuvres, et mérita l'admiration universelle dont il fut l'objet. Formés par son exemple, ses successeurs perfectionnèrent les détails des formes qu'il avait inventées, adoucirent certaines relations d'intervalles qu'il n'avait pas assez ménagées, et arrivèrent ainsi par degrés à l'époque où une réforme de l'art, devenue nécessaire à l'égard de certaines traditions qui choquaient le goût et le bon sens, fut opérée par deux illustres musiciens qui se partagèrent l'empire de l'art musical ; je veux parler de Palestrina et d'Orlando de Lasso. Sans sortir des limites de l'ancienne tonalité où ils étaient retenus, et dont ils n'essayèrent pas de s'affranchir, tous deux imaginèrent des genres de musique religieuse et profane analogues au sentiment exprimé par les paroles, rompirent avec de grossières traditions repoussées par ce sentiment, et parvinrent tous deux au même but par des qualités différentes. Plus pur, plus châtié dans son style, mélancolique, et peut-être un peu mystique, Palestrina a plus d'onction, plus de profondeur dans l'expression dévote ; plus abondant en idées, plus varié dans la forme, plus hardi, plus véhément, Lasso, ou Lassus, produit peut-être plus d'effet et a je ne sais quoi de plus original. Tous deux firent naître l'enthousiasme chez leurs contemporains, et ont conservé leur juste renommée de génération en génération. Papes, rois, princes, grands seigneurs, artistes, bourgeois et vilains, tous les considérèrent comme les plus grands musiciens de leur temps, et les caressèrent de leurs distinctions et de leurs applaudissements. Cependant d'autres artistes de grande valeur vivaient au temps de Lassus et de Palestrina; comme eux, ils faisaient de ce contre-point, objet des mépris de notre époque ; comme eux ils donnaient à leurs ouvrages les formes de messes, de motets, de madrigaux et de chansons ; les deux grands maîtres dont les œuvres étaient si recherchées, si souvent réimprimées, et qu'on ne se lassait d'entendre ni d'admirer, ces maîtres, dis-je, étaient donc supérieurs à ces hommes de mérite, puisqu'ils inspiraient de leur temps les mêmes élans d'enthousiasme que nous avons vu éclater pour les œuvres de quelques célébrités de notre époque. Sous ces mêmes formes du contre-point, qui semblait être le patrimoine de tous les musiciens, ils avaient donc mis quelque chose qui les distinguait des autres, quelque chose d'individuel, d'original, *des idées*, pour tout dire en un mot.

C'est qu'en effet il n'y a que deux choses dans l'art, à savoir, l'idée et la forme : l'idée, impérissable et toujours jeune ; la forme, variable et vieillissante. Ainsi que je l'ai dit, l'idée et la forme naissent et se développent dans un ordre de faits dont elles subissent l'empire et dont elles sont les conséquences ; mais quel que soit l'ordre de faits dans lequel l'idée se produit, celle-ci a toujours une grande valeur, parce qu'elle est une création dans des conditions données. Peu d'artistes sont créateurs d'idées : beaucoup cultivent la forme avec succès, la perfectionnent, et quelquefois, à force d'habileté, parviennent à faire prendre le change aux gens à jugement précipité, et à donner par la forme à leurs ouvrages l'apparence de la création. Les premiers de ces artistes sont les rares hommes de génie ; les autres sont les talents estimables dont les œuvres conservent une place honorable dans la postérité. A leur suite vient la foule vulgaire qui, stérile d'idées et négligée dans la forme ou renfermée dans la formule, voit mourir ses productions avec autant de rapidité qu'elle en a mis à les enfanter.

Ce que je viens de dire de quelques artistes d'élite dont les compositions ont pour base l'ancienne tonalité, est également vrai pour ceux qui ont vécu de la vie nouvelle de la tonalité moderne. Dès que l'art fut entré dans le nouveau monde de cette tonalité ; dès que sa constitution dissonante et attractive eut donné naissance à l'accent passionné, l'objet de l'art changea ; l'expression dramatique devint son but, et cette expression, s'introduisant dans tous les genres de musique, modifia non-seulement la tendance des idées, mais fit abandonner toutes les anciennes formes, et leur en substitua de nouvelles. C'est ainsi qu'après l'introduction dans la musique, par Monteverde, de la dissonance naturelle attaquée sans préparation, on vit le drame musical ou l'opéra se produire avec ses conditions, et réaliser une pensée dont certains hommes d'élite avaient été préoccupés depuis longtemps sans atteindre leur but, parce que l'ancienne tonalité ne pouvait les y conduire. C'est ainsi encore que les madrigaux et chansons à trois, quatre, cinq ou six voix, qui composaient toute la musique mondaine avant la découverte de l'harmonie dissonante naturelle, furent bientôt abandonnés pour le chant à voix seule accompagné par un instrument (épinette, luth, théorbe, guitare, etc.), et que l'air, la cantate et le duo prirent leur place ; chacune de ces nouvelles formes ayant pour destination d'exprimer un sentiment et d'accentuer la parole, soit par la

voix, soit par l'harmonie de l'instrument qui l'accompagnait. Chacun de ces morceaux était devenu un petit drame, comme sont encore la romance française et le *Lied* allemand. A dater de la même époque, la musique instrumentale, qui jusqu'alors s'était confondue avec la musique des voix, eut un caractère spécial et *sui generis*; elle tendit à l'expression sentimentale, et s'achemina peu à peu vers des formes plus grandes et vers le développement complet du drame instrumental. Enfin, l'accent de la passion, qu'avait donné la tonalité nouvelle, trouva aussi sa place dans la musique d'église. Constamment préoccupé de la recherche de l'effet, on eut d'une part les motets à voix seule ou à deux voix avec accompagnement de l'orgue, au lieu de la musique purement vocale, dont l'usage avait été général jusqu'à la fin du XVIe siècle. Bientôt les violons et les violes vinrent se joindre à l'orgue. Insensiblement on vit dans les textes sacrés des motifs d'expression dramatique, et le *Credo* de la messe, la *prose* des morts, les psaumes de la pénitence, le *Stabat Mater*, les lamentations de Jérémie, devinrent par degré de véritables drames qui n'avaient plus rien de la prière.

On le voit, la destination de l'art avait changé dès que la tonalité se fut transformée. Au sentiment de dévotion calme et résignée qui régnait autrefois dans la musique d'église; au caractère de douce quiétude dont la musique mondaine était empreinte, avait succédé la musique d'émotion, variée dans ses formes, mais reposant toujours sur le même principe, c'est-à-dire sur l'accent expressif. Or, dans ce monde nouveau, il y eut, comme dans l'ancien, quelques hommes de génie qui créèrent les idées, un plus grand nombre d'artistes de goût qui cultivèrent et perfectionnèrent la forme, et, enfin, une multitude vulgaire et imitatrice qui fit dégénérer la forme en formule. L'idée et la forme, conditions essentielles du beau, mais l'une éternelle et l'autre variable; l'idée et la forme, dis-je, faisant dans l'art nouveau ce qu'elles avaient fait dans l'ancien, ont légué à la postérité des beautés impérissables au même titre que les beautés de l'art ancien; car, de quelque principe qu'elle soit l'expression, la création de l'idée a toujours une valeur absolue.

Ces principes et ces observations, fruits de longues études et de méditations incessantes, ces principes étaient les miens depuis longtemps, lorsque, vers 1821, une sorte de vertige s'empara, en France, à l'imitation de l'Italie, de la plupart des artistes et des amateurs de musique, par l'enthousiasme que faisaient naître les opéras d'un grand artiste; enthousiasme qui bientôt fit aussi tourner les têtes dans l'Allemagne méridionale, en Espagne, en Angleterre et jusqu'en Amérique. Que les réelles et grandes beautés qui brillent dans les productions de l'auteur du *Barbier de Séville*, d'*Otello* et de *Guillaume Tell*, inspirent l'admiration, rien de plus légitime; mais l'admiration de la multitude ressemble à la religion des fanatiques: elle croit ne pouvoir honorer son idole qu'en brisant devant elle les autels des autres dieux. Ce n'était point assez pour elle que Rossini fût déclaré l'un des plus grands musiciens de son siècle: à l'entendre, il n'y en avait point d'autre, et la musique était née avec lui. Des pamphlets étaient publiés pour démontrer que Paisiello, Cimarosa, Mozart même, avaient eu quelque talent dans leur temps, mais qu'ils n'avaient fait que préparer les voies *pour les progrès de la musique*; que le monde musical avait attendu son messie pendant plusieurs siècles, et qu'enfin il était né et avait revêtu la forme de Rossini. Le pire fut que quelques artistes d'un mérite véritable, ébranlés par les entraînements de la vogue, et n'ayant que peu de foi dans ce qui constitue la beauté réelle de l'art, abandonnèrent alors ce qu'il y avait de personnel et de valable dans leur talent, pour se vouer à l'imitation de la forme qui jouissait des faveurs de la mode. Je dis *à l'imitation de la forme*, parce qu'on n'imite jamais que cela; car l'idée n'existe que par son caractère de création: on peut la répéter, mais on ne l'imite pas.

Je dois l'avouer, ce fut un temps de véritable affliction pour moi que cette époque où je vis remettre en question la réalité de l'art, diviniser les défauts bien plus que les beautés des œuvres de l'homme du jour, et rabaisser la valeur des nobles productions d'un autre temps, voire même celles de Mozart, le plus grand créateur d'idées que Dieu ait mis au monde. Certes, personne plus que moi n'avait d'admiration pour ce qu'il y a de vraiment beau, d'original et de profondément senti dans les œuvres dramatiques de Rossini; le regret que j'éprouvais à voir cet homme illustre gâter de belles pensées par des formules banales que lui-même méprisait, ne diminuait en rien la haute estime dont j'étais pénétré pour les inspirations de son génie. Aujourd'hui que, délaissé par l'indifférence du vulgaire, ce génie languit dans l'isolement et l'abandon, une voix lui est restée fidèle pour proclamer sa gloire: cette voix, c'est la mienne. Mais en considérant en lui le caractère de son talent, je lui assignais sa place comme représentant d'une époque de l'histoire de l'art; époque qui se caractérise surtout par le développement de la puissance rhythmique, par de nouvelles applications de l'enharmonie, et par des formules de modulation jusqu'alors inusitées. Il y avait loin de là au culte de la multitude qui s'écriait: *Hors de la musique de Rossini, point de salut!*

Après avoir médité longtemps sur les moyens d'éclairer ce monde exalté et de dissiper ses erreurs, je m'arrêtai à l'idée de ma *Revue musicale*, dont les premiers numéros furent publiés au mois de février 1827, et dont il a paru quinze volumes en huit années. C'est dans ce recueil que je fis, pour la première fois, l'exposé de ma doctrine sur la valeur impérissable des œuvres d'art, quels qu'en soient l'époque et le principe, lorsqu'elles sont riches d'idées, et lorsque le mérite de la forme est en rapport avec ces idées et avec leur principe. J'y attaquai sans ménagement tous les préjugés contraires à cette doctrine; je relevai avec courage des gloires légitimement acquises et qu'on voulait ternir; enfin, je fus sans pitié pour le mauvais goût que la mode protégeait de son influence. Bien des entreprises de journaux de musique avaient été essayées en France depuis plus de soixante ans; mais aucune n'avait pu se soutenir. Le temps était sans doute devenu plus favorable, car je trouvai les lecteurs qui avaient manqué à mes prédécesseurs; les artistes lurent avec avidité les numéros de ce recueil à mesure qu'ils paraissaient; le monde élégant même y prit de l'intérêt; la province y vit un moyen d'être éclairée sur la situation réelle de l'art et sur la valeur de ses productions; enfin, l'Europe entière s'émut aux paroles d'une voix sincère qui venait affirmer aux artistes et à tous ceux qui aiment l'art, que l'histoire de cet art n'est pas celle d'un effroyable naufrage où tout va s'engloutir sans retour. Je n'ai pas besoin de dire que la *Revue musicale* eut aussi ses détracteurs, qu'il s'éleva contre elle des récriminations d'amours-propres blessés, et que l'envie ne pardonna pas à son auteur le succès qu'il obtenait après tant d'autres essais infructueux; mais je ne me suis jamais laissé ébranler par ces considérations lorsque j'ai cru qu'une chose était bonne et utile.

Mon but était déjà atteint en partie, et une réaction salutaire commençait à se faire dans l'opinion publique en faveur de la bonne et belle musique; je crus alors le temps favorable pour entrer plus profondément dans les convictions, et j'organisai mes *concerts historiques*. Autre chose est la confiance qu'on accorde à l'autorité de la parole, ou de l'expérience qu'on acquiert par ses propres impressions. Je crus donc que les préventions les plus enracinées contre la musique des anciens temps ne résisteraient pas à l'audition de cette musique, choisie avec discernement dans ce qu'elle a de plus idéal, et conséquemment de plus original, et je formai le plan de concerts qui devaient faire entendre les productions les meilleures de chaque genre dans un ordre chronologique et systématique, en préparant leur effet par des explications verbales et par des anecdotes. Je n'entreprendrai pas de dire ce qu'il fallut d'énergie pour réunir tous les moyens d'exécution de concerts semblables, triompher des difficultés, écarter les obstacles, et mener à bout l'entreprise, nonobstant les intrigues de l'envie et le mauvais vouloir qui m'environnait de toutes parts. Mais la certitude du succès me soutenait: il alla beaucoup au-delà de mes espérances. Rien ne peut donner une idée juste de l'enthousiasme dont fut saisi l'auditoire de ces séances où tout un monde inconnu se révé-

lait avec ses formes séculaires. et faisait naître des impressions aussi vives que variées. Tout était neuf dans ce monde d'idées qu'on s'était accoutumé à considérer comme enseveli à jamais dans l'oubli. Cette grande et consolante vérité prêchée par moi depuis longtemps, que le beau est absolu, qu'il réside dans l'idée, et que l'idée, essentiellement originale, n'a point d'âge et ne peut vieillir ; cette vérité, dis-je, devenait sensible pour tout le monde, et la preuve saisissante que j'en donnais semblait une véritable résurrection du passé. La conception des concerts historiques ne fit pas moins de sensation dans les pays étrangers que leur exécution en avait fait naître à Paris : tous les journaux de musique de l'Allemagne publièrent des considérations sur ce sujet ; pendant plusieurs années ma correspondance m'apporta des félicitations pour cette conception, qualifiée par toutes les expressions que le sentiment de l'art avait pu inspirer. Aujourd'hui même encore, dans mes voyages lointains, le souvenir des concerts historiques me fait trouver souvent un accueil touchant et plein de bienveillance chez beaucoup de personnes qui ne s'occupent de la musique que d'une manière indirecte.

Cette œuvre a porté ses fruits : l'éclectisme pour les beautés de la musique, quels qu'en soient l'âge et la forme, a pénétré partout. Les belles œuvres des temps passés ont ressaisi leurs droits, sont écoutées avec le recueillement qu'elles méritent, et font naître de véritables jouissances dans les âmes d'élite. Le nombre des adeptes de cette religion augmente chaque jour, et le règne de la formule touche à ses derniers moments.

(*La suite au prochain numéro.*)

FÉTIS père.

GRAND FESTIVAL DE ROTTERDAM.

Mainte fois déjà, dans ces colonnes, il a été question de la *Société des Pays-Bas pour l'encouragement de l'art musical* ; et elles suffiraient à peine, s'il nous fallait enregistrer jour par jour les actes honorables de cette grande et belle institution, devenue nationale par son admirable organisation, autant que populaire par bientôt vingt-cinq années de bienfaits successifs. Ces écoles musicales, ces associations chorales, ces fondations philanthropiques dont elle a doté le pays, ces bienfaits qui y ont propagé jusque dans les plus petites bourgades le goût et l'étude de la musique : nous y reviendrons plus tard, nous consacrerons à l'organisation de la Société et à ses travaux un article particulier. Aujourd'hui c'est une fête que nous avons à annoncer, fête splendide s'il en fut, et à laquelle seront conviées toutes les sommités de l'Europe musicale.

C'est au mois de juillet de l'année prochaine que la Société accomplira la vingt-cinquième année de sa glorieuse existence ; cet anniversaire sera célébré avec une pompe extraordinaire, et, dans un sentiment de gratitude qui l'honore, elle a décidé à l'unanimité que la solennité aura lieu à Rotterdam, ville natale et résidence habituelle de M. Vermeulen, son illustre fondateur, auquel seraient réservées, dit-on, pour l'époque de cette grande solennité, des distinctions honorifiques depuis longtemps méritées. Déjà un comité préparatoire a été chargé de présenter à la Société l'ordonnance de cette fête, le programme de ses concerts et le devis des dépenses qu'elle exigera ; il devra se mettre en rapport avec l'étranger, et s'assurer à temps, pour les solos, les artistes les plus célèbres de l'Europe. Les masses orchestrale et chorale compteront environ 800 exécutants ; il sera construit une salle pour 5,000 spectateurs ; et les étrangers, moyennant une rétribution fixée par la direction, pourront à volonté prendre part à la fête, ou n'assister qu'à ses concerts. Les membres honoraires de la Société, — et l'on sait qu'elle compte dans ce nombre les grands compositeurs et les écrivains musicaux les plus distingués des pays étrangers, — tous, disons-nous, seront invités à assister à ce festival grandiose, vrai congrès artistique qui durera huit jours, et dont on évalue les frais à la somme énorme de 100,000 fr.

A. G.

MELUN ET CLERMONT.

Dimanche dernier, la ville de Melun célébrait sa fête annuelle sous le titre de *Fête d'août*, avec accompagnement de cavalcade historique et de cantate moderne. Il n'est plus de bonne fête nulle part, sans que la musique y joue son rôle. Melun joint à l'avantage d'être une des cités les plus anciennes de France, celui d'avoir servi, dit-on, de modèle à Paris. S'il en est ainsi, la copie a bien dépassé l'original. Toujours est-il vrai que la Seine coupe les deux villes en trois parts ; à Melun, ces trois parts sont reliées entre elles par deux ponts, qui représentent, sauf la largeur, le pont au Change et le pont Saint-Michel, de même que la rue Saint-Aspais rappelle en quelques endroits les gothiques sinuosités de la rue Saint-Denis.

Melun se glorifie, en outre, d'avoir donné le jour à Jacques Amyot, le célèbre écrivain et précepteur des enfants de France, dont le père, corroyeur selon les uns, boucher selon les autres, habitait, dans cette même rue Saint-Aspais, une maison dont l'emplacement est resté mémorable.

La *Fête d'août* commençait par une messe à l'église Notre-Dame, qui, comme à Paris, s'élève dans l'île ou la cité. Ensuite l'histoire se mettait en marche sous forme d'une cavalcade composée de héros du règne de Louis IX. Les cavaliers étaient suivis de fantassins, tous costumés et armés à la mode du temps, si ce n'est que les cavaliers, couverts de velours et d'or, ou bardés de fer, la lance au poing et le casque en tête, se permettaient de fumer des cigares évidemment peu historiques. Deux chars complétaient le cortége, l'un au millésime de 1246, et portant majestueusement la cour du roi de France ; l'autre au millésime de 1853, chargé de fleurs, de fruits, d'emblèmes agricoles, et de charmantes petites filles représentant les quatre saisons. Puis venaient les bannières de toutes les communes environnantes, flottant dans les airs, ainsi que la bannière des *Enfants de Lutèce*, qui représentaient la musique en cette occasion.

Le cortége s'est d'abord arrêté devant l'hôtel de ville, et là les *Enfants de Lutèce*, qui déjà s'étaient fait entendre à l'église, ont entonné la cantate composée par M. Edmond Hocmelle sur des paroles de M. F. Nancey. Tout naturellement cette cantate avait pour but de raviver les titres de gloire de la ville, où Jacques Amyot est né, où Abailard a tenu son école, où la reine Blanche avait un château (où n'en avait-elle pas, la reine Blanche ?) ; île la ville enfin dont Henri IV avait relevé les créneaux, aujourd'hui tombés en poussière. Le jeune musicien, organiste et compositeur de haut mérite, a fort heureusement saisi la couleur historique du sujet. Son refrain : *Réveille-toi, vieille cité*, est simple et franc, d'une mélodie bien caractérisée, et chaque fois qu'il revient il fait plaisir. En général, les formes de la composition sont habilement variées. Une voix seule intervient au milieu des chœurs, qui lui répondent. Le nom du roi Henri amène un souvenir musical que le compositeur a fort bien exploité, en s'emparant de quelques fragments de l'air célèbre : *Vive Henri IV!* et la cantate se termine par des modulations qui, sans affectation de science, couronnent chaleureusement les bonnes combinaisons vocales du morceau.

Répétée à peu d'intervalle devant la maison natale de Jacques Amyot, et dans une enceinte réservée, hors de la ville, la cantate a toujours été couverte de bravos légitimes qui doivent se partager entre le jeune auteur et ses dévoués interprètes.

Et le même jour, à la même heure, la ville de Clermont-sur-Oise solennisait aussi sa fête annuelle avec un éclat qui ne sera pas oublié de tous les assistants. M. Duvivier, maire de cette ville, dignement secondé par son conseil municipal, avait organisé pour le dimanche, 7 août, une grand'messe en musique et un concours de musiques d'harmonies et de fanfares auquel ont pris part les musiques de la garde nationale de Clermont, des autres localités du département, et des députations de celles de Calais, Amiens, Compiègne, et autres villes des départements voisins. L'annonce de cette fête avait attiré une grande affluence, et c'est en présence d'un prodigieux concours de spectateurs

que le concours a eu lieu avec un magnifique succès qui a récompensé dignement le zèle et les soins de ses habiles organisateurs.

A onze heures, on a exécuté dans l'église paroissiale de Clermont une messe en musique de la composition de M. Panseron, professeur au Conservatoire impérial de musique ; l'interprétation en avait été confiée pour les soli à MM. Bussine et Jourdan, et à Mlle Grimm, ces chanteurs d'élite, et elle était dirigée par M. Batiste, organiste de Notre-Dame-des-Champs. C'est dire assez que l'exécution a été à la hauteur de cette œuvre de mérite et a produit la plus vive sensation.

A l'issue de cette solennité a commencé sur la place de l'hôtel de ville, en présence de M. le sous-préfet de l'arrondissement et de M. le baron du Plancy, député de l'Oise, le grand concours d'harmonie dont l'exécution avait excité au plus haut point l'attente et la curiosité d'une immense assemblée. Les prix du concours, qui consistaient en médailles d'or, de vermeil et d'argent, offertes par M. le baron de Plancy, allaient être décernées par un jury composé des sommités musicales de Paris, qui avait pour président M. le baron Taylor, et pour membres, MM. Ed. Batiste, Meifred, Panseron, professeurs du Conservatoire impérial de musique ; Dauverné, Klosé, professeur au Gymnase militaire et au Conservatoire ; Forestier, chef de musique de la cinquième division de la garde nationale de Paris ; Bellon, compositeur; Leudet, violon soliste de l'Académie impériale de musique.

C'est la musique de Clermont qui a ouvert le concours par une grande fantaisie militaire sur des motifs de Meyerbeer et de Rossini ; puis, successivement, se sont fait entendre les musiques de Sainte-Geneviève, Gouvieux, Chantilly, Liancourt, Bovis, Neuilly-en-Thella, les Batignolles, Calais, Amiens et Compiègne. Le nombre total des exécutants était de plus de 300. Jamais une plus brillante et plus parfaite exécution n'a mérité à si juste titre les acclamations enthousiastes qui ont salué ce magnifique concours, à l'issue duquel a eu lieu, dans l'ordre suivant, la distribution des prix par les mains du sous-préfet, du maire et du baron Taylor, président du jury.

Fanfare de deuxième classe : Premier prix, une médaille de vermeil, Chantilly. — Deuxième, une médaille en argent, Gouvieux.

Harmonie de deuxième classe : Premier prix, une médaille en vermeil, Liancourt. — Deuxième prix, une médaille en argent, Boves.

Fanfare de première classe : Prix unique, une médaille en or, Batignolles.

Harmonie de première classe : Premier prix, une médaille en or Calais. — Deuxième prix, une médaille en vermeil, Amiens.

Prix de solo : Premier prix, une médaille en or, Calais. — Deuxième prix, une médaille en vermeil, Amiens. — Troisième prix, une médaille en argent, Compiègne.

Le soir, un grand bal, une illumination générale et un beau feu d'artifice représentant la prise du château de Clermont par Henri IV, ont couronné cette belle solennité, dont la direction était confiée aux soins de M. Godillot, et dont l'effet grandiose rappellera longtemps à la mémoire des habitants de Clermont le rare mérite d'exécution des instrumentistes qui s'y sont fait entendre, la sollicitude, si digne d'éloges, de l'autorité locale qui l'a organisée, et les grands artistes de Paris qui sont venus lui prêter leur concours aussi précieux que désintéressé.

REVUE CRITIQUE.

MUSIQUE DE PIANO, DE VIOLON ET DE CHANT.

MM. Edouard Lalo, Becquié de Peyreville, de Cessole, N. Louis, Charles Poisot et Salesses.

Si, à l'audition des œuvres de Haydn, de Mozart ou de Beethoven, on s'écrie : Beau ! admirable ! sublime ! mots que Voltaire voulait qu'on écrivît sur chaque page de Racine ; si, en écoutant les ouvrages de nos compositeurs actuels qui jouissent de quelque renommée, on est forcé de les élogier, pour nous servir de la naïve expression de Michel Montaigne, afin de ne pas s'en faire d'irréconciliables ennemis ; car, avides de la louange hyperbolique, ils ne peuvent pas souffrir la critique mesurée, on conçoit l'ostracisme d'Aristide par cet homme du peuple fatigué de l'entendre appeler le juste, quand on voit et qu'un apprécie à leur juste valeur intellectuelle ceux qui jouissent de ces réputations convenues : aussi c'est avec une sorte de plaisir que nous autres, analyseurs de ces choses d'art, nous voyons surgir dans le monde musical quelques nouveaux compositeurs assez modestes pour ne pas exiger, dans l'examen de leurs œuvres, qu'admiration soit synonyme d'appréciation, et qui méritent, par conséquent, qu'on s'occupe d'eux. M. Edouard Lalo est de ce nombre. Un grand duo pour piano et violon qu'il vient de publier, ainsi que son second trio pour piano, violon et basse, sont deux œuvres consciencieusement pensées et purement écrites. Son duo composé de trois parties : premier morceau, *andantino* et rondo final, est, comme on le voit, d'une coupe classique. Le premier allégro en *ré* majeur est en mesure à six-huit. L'allure en est vive, franche et gaie ; le style en est serré, d'une harmonie riche. L'andante varié est charmant de mélodies, et si le rondo n'est pas très-distingué par le thème, le motif en est bien travaillé ; le dialogue des deux instruments en est vif, ingénieux et plein de verve. Le deuxième trio de M. Lalo est aussi consciencieusement et peut-être plus sérieusement traité. Ce genre de musique immortalisé par Beethoven séduit bien des compositeurs ; ils en font comme une étude préparatoire à l'instrumentation dramatique, au drame lyrique que rêve tout compositeur. Ce deuxième trio en *si* mineur commence résolument par une phrase énergique en unisson du violon et du violoncelle. Cette phrase revient souvent en *imitations* pittoresques dans le courant de la première partie, qui est d'un style richement travaillé. Les trois instruments y jouent un rôle égal sous le double rapport de la mélodie et des traits brillants. L'andante à trois temps, en *mi* naturel, est un morceau tout plein de mélodies élégantes, avec des accompagnements qui sont d'une grâce infinie et des modulations sans prétention à la science.

Le thème de *minuetto* manque bien un peu d'originalité, et l'auteur n'a pas tiré peut-être tout le parti possible d'un motif qui est assez mouvementé, on pourrait dire tourmenté mélodiquement ; mais on a tant écrit de *scherzi* piquants d'originalité qu'il est difficile d'en trouver de nouveaux. Le motif du finale en *allegro agitato* n'est pas non plus très-neuf. La nouveauté du thème est ce que devrait cependant rechercher tout compositeur de musique instrumentale et de salon ; car le thème est l'idée-mère, la phrase essentielle et que l'auteur doit rappeler souvent à l'auditeur. On ne saurait donc se montrer trop difficile sur l'allure mélodique de la pensée première, de l'entrée en matière d'un morceau de musique de chant ou instrumental, et c'est, généralement, ce qui manque à nos compositeurs actuels. Quoi qu'il en soit, l'œuvre de M. Lalo est un ouvrage estimable, bien écrit et souvent inspiré. Si ce jeune compositeur persiste dans cette voie, il y trouvera certainement la réputation de continuateur d'Onslow.

Et puisque nous en sommes sur la musique de piano et violon, voici venir deux auteurs dont les noms n'ont pas fatigué la voix de la renommée et la plume du critique, MM. Becquié de Peyreville et de Cessole, qui publient, le premier, une *Rêverie-Elégie* pour violon et piano ; le second, une *Fantaisie-Galop précédée d'un adagio pour le violon avec accompagnement de piano*, et l'on pourrait dire, pour compléter ce titre consciencieusement détaillé, précédée aussi d'une introduction ou prélude avec *cadenza* à la manière des anciens maîtres italiens Nardini, Pugnani, Locatelli, etc.

La rêverie élégiaque de M. Becquié de Peyreville est en *fa* dièse-mineur, d'un chant large de huit mesures, huit autres mesures d'un *allegro vivace*, puis encore huit mesures d'une mélodie vague et rêveuse : voilà pour la *Rêverie* ; et puis l'*Élégie* arrive *en longs habits de deuil*, sous forme d'*andante cantabile* à trois temps et toujours en

fa dièse mineur. La mélodie en est touchante, passionnée, expressive, mélangée qu'elle est de *tempi rubati*, et puis de la phrase de la *Rêverie* qui revient logiquement à deux temps plus pressés. Tous les moyens d'effets sont employés, j'allais dire prodigués, dans ce solo de violon qui unit la simplicité du chant aux transitions enharmoniques, à double corde, et surtout aux doubles octaves, moyen puissant d'expression dramatique, et qui se termine enfin par le sombre et terrible *tremolo*, jouant en cette scène, en cette émotion musicale, son rôle obligé d'un effet grandiose et puissant.

Le morceau de M. de Cessole, la *Fantaisie-Galop*, précédée d'un adagio, d'une introduction, etc., est un brillant solo de violon, créé et mis en ce monde musical pour y produire de l'effet, pour plaire à tout auditoire qui aime le violon, ce roi des instruments. Les éléments dont se compose ce joli morceau sont parfaitement mis en scène. L'introduction donne toute latitude de caprice à l'exécutant. Ce caprice est même réglé, mesuré dans le récitatif et la *cadenza* qui s'enchaîne avec un *adagio espressivo* rappelant par sa tonalité d'*ut* majeur, par la forme, le dessin mélodique, le bel adagio de l'ouverture du *Freischütz* pour quatre cors. Le *trémolo* intervient également ici d'une façon dramatique, et prépare d'une manière pittoresque et contrastée de mélodies larges et mélancoliques, le galop en *sol* majeur, tout aussi impérieux de rhythme, tout aussi entraînant, vivace, brillant, que les galops passés, présents et à venir, galops échevelés, effrénés, fantastiques, des bals de l'Opéra, de Mabille, du Château-Rouge et des Fleurs; et tout cela, bien écrit pour l'instrument, fait de ce solo un charmant morceau de salon aussi musical que chorégraphique, aussi poétique que musical, car la poésie se marie au mieux avec la mélodie et l'harmonie. M. Louis est convaincu de cela, car il vient de donner au public, à condition que ce public l'achètera, un *drame-légende* en six parties, intitulé LES FIANCÉS, pour piano et violon. M. Louis a déjà publié des études dialoguées pour piano et violon qui ont eu du succès dans ce public intermédiaire du monde musical, composé d'amateurs de la moyenne propriété et de moyenne force. La musique de M. Louis est mélodique, peu difficile d'exécution et, par conséquent, facile à comprendre et agréable à entendre. Ne pouvant parvenir à faire représenter des ouvrages lyrico-dramatiques dans Paris, ce compositeur s'est mis à écrire et faire représenter des opéras en province. Mais l'opéra départemental ne mène pas à grand'chose, et M. Louis s'est fait, comme devant, compositeur de charmante musique de piano et violon. Sur un poëme en vingt-huit vers et demi que le poëte Méry lui a sans doute jeté avec sa brillante facilité sur le papier en quelques moments perdus, le musicien a écrit une demi-douzaine d'études de scènes instrumentales dialoguées entre le violon et le piano. Une scène des temps de la régence se présentant à l'imagination du poëte, sa plume vagabonde et capricieuse jette sur le papier :

Les dés roulaient sur table verte.
. . . . . .
Au jour, le jeune mousquetaire,
Le front de sueur inondé,
Perdit, au dernier coup de dé,
Le dernier écu du notaire.

Et le compositeur de peindre, au moyen de deux instruments qui se marient si bien mélodiquement et harmoniquement, la vie agitée des roués, les dés qui roulent sur les tables de jeu, et les joies de la folle orgie; puis un *Chagrin de jeune fille* qui s'exprime en *sol* mineur pour peindre par des sons ce tableau en deux vers :

Dès ce jour, rêveuse et plaintive,
Noémi perdit le bonheur.....

Ce tableau en mesure à deux-quatre avec une large mélodie en *sol* majeur et *si* majeur, mesure à douze-huit au milieu du morceau, est d'un charmant effet.

Par un trait imitatif à la main droite, le compositeur à parfaitement traduit *la Chasse aux papillons*, dont le poëte lui avait tracé ainsi le *scenario* :

Noémi courait comme on vole;
Et quand, d'un doigt rapide et sûr,
Elle avait dans sa course folle,
Pris l'insecte aux ailes d'azur,
Elle le délivrait.....

Vient ensuite la *Causerie intime* des deux amants, Raoul et Noémi, causerie douce et charmante de mélodies et d'harmonies et de traits intimes entre le violon et le piano. La catastrophe du drame se manifeste ici sous le titre de *Convoi funèbre*, et dans le ton d'*ut* mineur si sombre et si plaintif. Le musicien dit aussi bien que le poëte :

L'église était de noir tendue...
Un grand bruit se fit vers la porte,
Ce fut un bien triste coup d'œil,
On vit entrer Noémi morte,
Avec tout un cortége en deuil.

Enfin, le sixième morceau intitulé : *Chant des Sylphes*, termine ce recueil de pensées, de fragments dramatiques et poétiques auquel le compositeur et le poëte ont donné, peut-être un peu ambitieusement, le nom de drame pour si peu de vers. Au reste, ce dénouement du drame-légende est tout aussi aérien que les danses, les chants, les marches, les caprices des sylphes que tous pianistes-compositeurs ont écrits; et cela est léger, véloce, suave, ailé, vaporeux comme tous les morceaux aériens et vagues qui ont été publiés; et cela est fait pour le succès.

Des chants larges et bien accusés, tels que *Jéhovah*, *Karl Moor*, *Judith*, *etc.*, ont été soumis à notre analyse et ne s'en sont pas mal trouvés. En voici un du même genre et du même auteur, M. Charles Poisot, qui n'est pas inférieur à ses aînés. Ce chant, ce *virelay sérieux*, comme il est intitulé, a de plus pour premier titre L'EGLISE; il est d'un bon et beau caractère mélodique et harmonique. Les paroles de M. Théodore de Lajarte sont également nobles et touchantes, et d'un mysticisme qu'on peut lire et chanter avec onction sans se faire accuser de prosélytisme, de jésuitisme et de fanatisme; et M. Poisot a parfaitement traduit en musique cette noble romance sur ce qu'on appelle la maison de Dieu. *L'Église* de MM. Lajarte et Poisot peut faire naître la pensée et donner l'envie d'y entrer aux esprits forts qui font état de n'y point aller.

M. Salesses, compositeur instrumental qui a déjà publié quatuors et quintettes que les amateurs de bonne musique ont applaudis, vient de publier de la musique de chant qui est faite pour être remarquée. *Dors, mon enfant*, et l'*Adieu*, sont deux mélodies qui témoignent que M. Salesses sait aussi bien écrire pour la voix humaine que pour les voix instrumentales. Un *O salutaris hostia* pour trois voix, solo et chœur, prouve de plus que ce compositeur est également apte à traiter le style sacré, sérieux, la musique religieuse enfin qui demande la pureté mélodique, la correction harmonique ainsi que la tranquille et pure inspiration.

HENRI BLANCHARD.

Notre avant-dernier numéro contenait la lettre adressée par les éditeurs de musique à MM. les membres de la Commission du projet de loi sur la propriété littéraire pour leur signaler une omission grave laissée dans ce projet, et les prier de la faire disparaître.

Personne ne doutait qu'en cette circonstance, comme dans toute autre, le rapporteur du projet de loi, M. Achille Jubinal, n'accordât son appui loyal et chaleureux au bon droit et à la justice. Voici en quels termes le député au Corps législatif répond et satisfait à l'attente générale :

« Monsieur le Rédacteur,

» Vous avez inséré, sur la question de la propriété littéraire et ar-

tistique, une très-bonne et très-excellente lettre de MM. les éditeurs de musique.

» Permettez-moi d'assurer ces Messieurs que, comme rapporteur de la loi très-incomplète et très-hâtive qui nous a été présentée, mais dont il est, en effet, désolant, comme ils le disent avec raison, d'avoir vu retarder les bienveillants résultats, je ferai tous mes efforts, soit auprès de la Chambre, soit auprès du Conseil d'Etat, pour arriver à des améliorations que ces Messieurs, que l'opinion publique, que le bon sens et la justice sollicitent. La propriété littéraire et artistique ne doit point différer des autres; elle doit produire les mêmes droits, les mêmes effets, et si j'étais à moi seul le constructeur de cette loi, je n'y mettrais qu'un article unique; le voici : « Art. 1er. La propriété litté- » raire et artistique, etc., *est une propriété.* »

» Remarquez, en effet, Monsieur, qu'aujourd'hui où nous avons la loi pour cause d'expropriation publique, aucun des inconvénients que l'on semble redouter n'est à craindre. — Ah! vous, héritiers de Corneille ou de Racine, vous avez la prétention d'étouffer des chefs-d'œuvre sous le boisseau, — d'empêcher les générations à venir de jouir des exemples et des maximes dramatisés par ces grands génies qui furent vos aïeux, eh bien! nous allons vous exproprier... absolument comme nous ferions pour le plus vulgaire épicier dont la maison gêne la voie publique.

» Aujourd'hui, la chose est toute différente : les héritiers de l'esprit et du génie sont soumis à une véritable spoliation. Au bout de dix ans pour les uns, au bout de vingt ans pour les autres, le domaine public, ce monstre sans corps, invisible, insaisissable et qui jouit d'un appétit formidable, dépouille et vole ses victimes, accomplissant ainsi honteusement, en plein XIXe siècle, à la lumière du soleil et sous les yeux de la gendarmerie qui le regarde et le salue, — le rôle de Cartouche et de Mandrin. — Merci!

» Et savez-vous, Monsieur, à quoi cela tient? A un simple oubli du législateur. En effet, la loi du 19 janvier 1791, celle du 19 juillet de la même année, celle même du 24 juillet 1793, année de formidable mémoire, garantissent non-seulement la propriété de ses œuvres à l'auteur pendant sa vie, mais, après lui, à ses héritiers et à ses cessionnaires pendant un certain temps.

» La durée du droit est limitée; mais le droit est reconnu.

» En 1810, Napoléon veut étendre la durée de ce temps et de ce droit, et il la porte de dix ans à vingt; mais il passe, par distraction, sous silence, les héritiers ainsi que les cessionnaires, et il ne parle que de la veuve ainsi que des enfants. Depuis lors, tout devient confusion; on retranche sur les droits de la veuve ou l'on y ajoute. On fait de même pour les enfants; mais personne ne parle des héritiers, dont le droit est cependant aussi sacré, et dont, en tout cas, l'introduction à nouveau dans la loi consacrerait ce grand principe qu'il serait digne du gouvernement actuel de faire triompher, à savoir que la propriété actuelle, sous quelque forme qu'elle se présente, est une propriété, et qu'à ce titre elle doit être pour le moins aussi entière, aussi sacrée, aussi respectable que la propriété d'un champ, d'une maison, d'un étang.

» Telle est, Monsieur, l'étendue que je voudrais donner à la loi trop étriquée, selon moi, qui nous a été soumise. Je vous demande, à vous et à vos confrères de la presse (*le Siècle* a déjà donné l'exemple), de nous y aider, mes collègues moi, de tous vos efforts.

Agréez, Monsieur, etc.,

» ACHILLE JUBINAL,

» *Député au Corps législatif.* »

ÉPHÉMÉRIDES MUSICALES.

14 août 1721. Mort de Frédéric-Guillaume ZACHAU, à Halle (Saxe). Cet organiste distingué fut le maître de Haendel.

15 — 1776. Naissance d'Ignace-Xavier de SEYFRIED, à Vienne. Ce compositeur distingué mourut à Vienne, en août 1841.

16 — 1795. Naissance de Henri MARSCHNER, maître de chapelle du roi Hanovre, à Zittau.

17 — 1781. Naissance de la célèbre cantatrice Joséphine Woraleck (Mme CANNABICH), à Brunn.

18 — 1812. Mort du célèbre corniste Jean-Joseph RODOLPHE, à Paris.

19 — 1613. Claude MONTEVERDE est nommé maître de chapelle de Saint-Marc, à Venise. Cet illustre créateur de la musique moderne, né à Crémone, mourut à Venise en 1649.

20 — 1762. Naissance de Jean-Guillaume ECKERSBERG, à Dresde. Il s'est fait connaître par la musique de *la Cloche*, célèbre poëme de Schiller.

THÉODORE PARMENTIER.

NOUVELLES.

⁂ Demain lundi, 15 août, tous les théâtres de Paris actuellement ouverts donneront spectacle gratis. Au théâtre impérial de l'Opéra-Comique, on jouera l'*Epreuve villageoise*, les *Noces de Jeannette* et les *Rendez-Vous bourgeois*.

⁂ Une messe en musique sera célébrée au château des Tuileries, et le soir il y aura concert en plein air de sept à neuf heures. Plus de deux cent cinquante artistes concourront à l'exécution. C'est M. Auber qui a été chargé d'organiser la messe et le concert.

⁂ Conformément aux ordres de M. le ministre d'État, la Société Sax (Grande harmonie parisienne) se fera entendre, à l'occasion de la fête de l'Empereur, lundi 15 courant, de huit à dix heures du soir, au carré Marigny, où une place d'honneur lui a été réservée. La célèbre Société, sous les ordres de M. Landelle, et sous la direction immédiate de M. Mohr, exécutera les morceaux les plus remarquables de son riche répertoire.

⁂ La réouverture de l'Académie impériale de musique est annoncée pour le lundi, 29 de ce mois.

⁂ Plusieurs journaux ont parlé d'un ouvrage en trois actes, de Meyerbeer, destiné au théâtre de l'Opéra-Comique pour l'hiver prochain. En effet, la nouvelle est vraie dans son ensemb'e, sinon dans tous ses détails. L'ouvrage dont il est question n'est nullement le *Camp de Silésie*: c'est une œuvre complétement neuve, poëme et musique. Seulement dans le premier tableau du second acte, on a intercalé quelques morceaux *inédits* du *Camp de Silésie*. Mais le premier et le troisième acte, ainsi que le deuxième tableau du second acte, ne contiennent que de la musique entièrement nouvelle. Dans cette création dramatique, Meyerbeer a encore M. Scribe pour collaborateur.

⁂ Dans *le Déserteur*, Mlle Favel vient de prendre le rôle de Louise, qui lui convient à merveille. Elle l'a joué et chanté avec beaucoup de talent et d'expression dramatique. Au dénouement, lorsqu'elle apporte la grâce d'Alexis, elle a déployé dans toute sa richesse une admirable chevelure, dont la propriété ne saurait lui être contestée.

⁂ C'est toujours Mlle Félix Miolan qui remplit le rôle d'Athénaïs dans *les Mousquetaires de la Reine*. La manière dont elle rend ce personnage noble et distingué forme un parfait contraste avec le cachet dont elle a empreint celui des *Noces de Jeannette*.

⁂ Mlle Boulard, qui, dans les concours du Conservatoire, a remporté cette année un premier prix de chant et un premier prix d'opéra comique, est engagée par M. Émile Perrin. Elle débutera dans *Mina*, le charmant ouvrage d'Ambroise Thomas.

⁂ Le nouvel ouvrage de MM. Scribe, de Saint-Georges et Halévy, le *Nabab*, sera représenté du 20 au 25 de ce mois.

⁂ Les recettes des théâtres, concerts, bals et curiosités pendant le mois de juin dernier ont été de 868,166 fr. 77 c., savoir :

Théâtres impériaux subventionnés	234,967 fr.	46 c.
Théâtres secondaires	515,738	56
Concerts, bals, spectacles et cafés-concerts	96,676	40
Curiosités diverses	32,784	25
Total	868,166 fr.	77 c.
Les recettes du mois de mai ayant été de	1,197,582	49
celles de juin sont inférieures de la somme de	329,415	72

à répartir comme suit :

143,431 fr.	65 c.	théâtres impériaux subventionnés.
122,816	67	théâtres secondaires.
6,277	75	concerts, bals, spectacles et cafés-concerts.
56,889	65	curiosités diverses.
329,415 fr.	72 c.	

Cette baisse s'explique par la clôture des Italiens, de l'Opéra-Comique, du Théâtre-Lyrique et de l'Odéon.

⁂ Mme Stoltz, qui à son retour du Brésil était allée passer quelque

temps à Florence pour se reposer et profiter des conseils de Rossini, est à Paris dans ce moment. Elle doit repartir sous peu de jours pour Florence, où elle restera jusqu'à la saison d'automne, époque à laquelle commence son engagement avec le théâtre royal de Turin pour trois saisons consécutives.

*** Sophie Cruvelli parcourt en ce moment les villes des bords du Rhin. Dernièrement, à Wiesbaden, elle a donné un concert avec sa sœur Marie. A Aix-la-Chapelle, elle a chanté le rôle de Fidès du *Prophète*, avec un prodigieux succès.

*** Le chevalier Neukomm, le célèbre compositeur, élève d'Haydn, est venu cette semaine à Paris.

*** Mlle Alboni, récemment mariée avec M. le comte Pepoli, a, dit-on, annoncé l'intention de renoncer au théâtre.

*** Mme Sontag est toujours en Amérique. Dans les derniers jours de juillet, elle a joué *la Somnambule* à New-York, au théâtre de Castle-Garden. Salvi chantait le rôle d'Elvino. *Norma* était annoncée pour la semaine suivante.

*** Le théâtre du Havre a représenté mercredi dernier *l'Organiste*, opéra comique de M. Wekerlin ; cet ouvrage a obtenu un légitime succès.

*** Plusieurs opéras nouveaux viennent d'être donnés en Italie ; à Naples, *Alina*, dont la partition, assez remarquable au point de vue de l'art et du savoir, est écrite par le très-jeune maestro, Gaetano Braga ; à Turin, *le Brasseur de Preston*, avec musique de Luigi Ricci, et à Trieste, au théâtre Mauroner, *Elisabetta, regina d'Inghilterra*, musique de Giacometti. Une cantatrice nommée Sadowski s'y est distinguée dans le rôle du comte d'Essex.

*** Emile Prudent n'a pas manqué de produire à Genève et à Lausanne l'effet qu'il produit partout. Voici ce qu'on lit dans la *Revue de Genève* du 2 de ce mois : « Parmi la pléiade de pianistes surgis depuis peu d'années, la plupart apparitions éphémères, admirées aujourd'hui, oubliées demain, il est un artiste dont le nom, d'abord inconnu, grandissant rapidement, représente aujourd'hui l'école française, dont il est la plus haute, la plus célèbre personnification. Prudent doit cette position, pour ainsi dire exceptionnelle, à un talent de compositeur de premier ordre, à un talent créateur de formes neuves, telles que ses œuvres à grand orchestre, ses études et fantaisies, puis à son exécution incomparable dont l'Europe n'a cessé de retentir. En un mot, c'est une des gloires les plus pures, les mieux méritées, les moins contestées de notre époque. » Au second concert donné par lui, S. A. I. la grande duchesse de Russie et sa suite sont venues entendre le célèbre artiste et sont restées jusqu'à la fin.

*** Henri Herz vient de publier une *Marche nationale* à quatre mains de sa composition. Cette production nouvelle porte le numéro d'œuvre : 166.

*** M. Debain, fabricant de pianos et d'harmoniums, vient d'être nommé fournisseur de l'Empereur.

*** Un artiste attaché au théâtre de Brest, M. Gessiome, première basse d'opéra comique, vient de mourir, comme Molière, pour avoir voulu remplir sa tâche, malgré le dérangement de sa santé. « M. Gessiome, dit *l'Armoricain*, qui depuis quelque temps était atteint d'une maladie de cœur dont il semblait se remettre, venait de chanter très-bien son morceau d'entrée du *Chalet*, lorsque tout à coup on le vit s'affaisser sur lui-même, disant à MM. Vadé et Philippe, qui étaient près de lui : « Mes amis, » vite un peu d'eau » et tomber inanimé entre leurs bras. Tous les secours de la médecine lui furent aussitôt prodigués avec autant d'aptitude que de bienveillant dévouement par le chirurgien-major du 30e régiment de ligne, qui se trouvait dans la salle. Malheureusement, M. Gessiome, que sa ponctualité et sa conscience à remplir ses devoirs ne rendaient point assez soucieux de la gravité de son état, avait fait des efforts surhumains pour accomplir la tâche qui lui était imposée. Il a succombé à la peine, par la rupture de quelques vaisseaux dans la poitrine. »

*** Un chanteur italien, Marini, a été tout récemment victime d'un cruel accident en Amérique. Le bateau à vapeur sur lequel il voyageait ayant subi une de ces explosions si communes sur les steamers américains, il a été atteint à la main droite, et a dû se faire amputer trois doigts. On assure que sa situation s'est améliorée, mais malheureusement il n'est pas encore hors de danger.

*** L'Académie de Dijon vient de décerner une médaille d'or à M. J. J. Debillemont, auteur de la musique de trois opéras comiques joués avec succès sur le théâtre de cette ville et d'une messe de Sainte-Cécile, exécutée à la cathédrale. M. Debillemont est un artiste d'avenir et de talent qui n'a pas peu contribué, dans ces dernières années, à entretenir chez ses compatriotes le goût de l'art sérieux, non-seulement par ses productions, mais encore en aidant activement M. Mercier dans l'organisation de concerts et de matinées musicales pour l'exécution des chefs-d'œuvre des grands maîtres dont il a popularisé les ouvrages

*** Le premier concours norvégien pour le prix annuel de composition musicale, fondé par feu le prince Gustave, a eu lieu ces jours-ci à Christiana. Il y avait cinq concurrents. Le prix a été remporté par M. Henri Barry, candidat en théologie, auteur de l'oratorio intitulé : *La Mort du Christ*.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Boulogne-sur-Mer*, 11 août. — Hier la Société philharmonique a donné un brillant concert, où se sont fait entendre et chaudement applaudir deux chanteurs de grand mérite : M. et Mme Marchesi, basse et contralto. Chantant ensemble, on a pu apprécier les belles qualités de leurs voix dans les duos de *Semiramide* et du *Borgomestro di Saardam* ; et, séparément, dans *Non piu andrai*, de Mozart, un air de *Rosalinda*, de Haendel, et dans une charmante mélodie allemande de Küken. M. Marchesi vient d'être engagé au théâtre de Florence, où il ne peut manquer d'avoir du succès. M. Henry Herwyn, dont la presse parisienne s'est entretenue avec éloge l'hiver dernier, a prouvé dans ce concert qu'il avait son rang marqué parmi les grands violonistes de notre époque, comme compositeur et exécutant. Il a joué ses *Souvenirs d'autrefois*, avec orchestre, une fantaisie sur *la Favorite*, et a terminé par des variations burlesques, qui sont le digne pendant du *Carnaval de Venise*. Mlle Wasson, pianiste de cette ville, a parfaitement exécuté un galop de sa composition, et un concerto de Ferd. Ries avec l'orchestre, qui a fort bien rendu l'ouverture si remarquable du *Diadesté*, de Jules Godefroid, et celle du *Philtre*, d'Auber. Plusieurs artistes de distinction assistaient comme auditeurs à ce concert, parmi lesquels nous citerons Jacques Herz, Rosenhain, Mme Tardieu de Malleville, Osborne, Bazzini et le jeune Mattei. On attend prochainement Mlles Ferni. Avec ces éléments nous aurons sans doute bientôt un autre beau concert.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bade*, 12 août. — Le grand concert vient d'avoir lieu avec un éclat tout à fait exceptionnel ; le vaste salon de la conversation s'est trouvé trop petit pour contenir la foule qui, dès six heures du soir, se pressait aux portes de l'établissement, et près de trois cents personnes sont restées sous le péristyle pour entendre les bribes musicales qui parvenaient au dehors. Les deux premiers actes du *Faust*, de Berlioz, ont été admirablement exécutés par les artistes réunis de Bade et de Carlsruhe. On a redemandé plusieurs morceaux avec une frénésie dont Londres et Saint-Pétersbourg avaient déjà donné l'exemple. Sophie Cruvelli, Ernst et Cavallini ont été chaleureusement accueillis ; Ernst surtout, qui a improvisé de nouvelles variations sur *le Carnaval de Venise*, d'une originalité et d'un charme incomparable. Après l'ouverture du *Carnaval romain*, qui terminait le concert, on a rappelé et acclamé l'auteur. La splendide voix de Sophie Cruvelli vibrait dans l'immense salle avec une force prodigieuse ; sa sœur a aussi très-bien chanté sa partie dans le duo de la *Semiramide*. Cavallini s'est montré comme un artiste vraiment hors ligne. Il n'est pas possible d'épurer et de poétiser mieux qu'il ne le fait le son de la clarinette et de jouer plus juste. L'auteur de *Faust* a été on ne peut mieux secondé par les chanteurs de Carlsruhe : Eberius (Faust), Oberhoffer (Méphistophelès), et Bregenzer (Brandt). La salle, remplie de toilettes éblouissantes, ornée d'arbustes et de fleurs, offrait un coup d'œil féérique. Berlioz part après-demain pour Francfort, où il va remonter à peu près le même programme au théâtre.

*** *Bruxelles*. — Un de nos premiers flûtistes, M. Aerts, de Boom, professeur au Conservatoire de Bruxelles, vient de succomber à une longue maladie. M. Aertz s'est fait beaucoup entendre il y a quinze ans ; à cette époque, il fit un voyage, accompagné de M. Veselot, en Allemagne, en Suisse, en France et en Italie, où il obtint partout de brillants succès. En 1840, il profita de la saison musicale de Londres, accompagné du pianiste M. Ed. Gregoir. Fatigué des excursions artistiques, M. Aerts revint dans sa patrie, où le départ de M. Demeur lui assurait une brillante position ; il fut nommé successivement professeur au Conservatoire et première flûte du Grand-Théâtre. M. Aerts suivait, à cette époque, les cours d'harmonie et de composition au Conservatoire, et bientôt il se distingua dans cette brillante carrière ; sa santé, cependant, s'altérait beaucoup. Il composa une symphonie à grand orchestre qui était destinée au Conservatoire, mais dont on ne répéta que des fragments. M. Aerts paraissait très-contrarié que son œuvre ne pût être soumise au jugement du public. Ensuite il publia un journal de musique de fanfare et harmonie qui a eu du retentissement dans le pays. M. Aerts est mort à l'âge de trente et un ans.

*** *Londres*, 13 août. — La première représention de l'opéra de Spohr, *Jessonda*, a eu lieu samedi, 6 août. Les rôles étaient ainsi distribués : Mme Bosio chantait le rôle de Jessonda ; Mme Castellan, celui d'Amazili : Belletti, Stigelli, Luchesi et Formes remplissaient ceux de Tristano, Pedro, Nadori et Dandau. Malgré les beautés répandues dans cette partition célèbre, l'accueil du public a été très-froid. Le mardi suivant, l'ouvrage a été donné une seconde fois : le spectacle se terminait par le quatrième acte de *la Favorita*, avec Mlle Grisi, Mario, Tagliafico. Enfin jeudi 11 août, *les Huguenots* ont été donnés pour la dernière fois de la saison. Mario et Mlle Grisi ne paraîtront plus que deux fois avant leur départ pour l'Amérique. Samedi, 20 août, clôture définitive du Théâtre-Italien. Rien d'important à signaler dans les concerts. — A la vente des instruments et des collections de musique imprimées ou manuscrites de feu lord Falmouth, un violon de Guarnerius a été payé 3,000 fr., et un Stradivarius a atteint le même prix. Parmi les manuscrits se trouve la partition d'un opéra intitulé *Armide*, écrite de la main de l'auteur, le célèbre Haydn. Cet opéra, qui a été composé en 1793, n'a jamais été représenté ; à ce que l'on assure, le public n'y a rien perdu.

*** *Madrid*, 2 août. — M. Bernard, ancien directeur de la troupe française du théâtre de la Cruz, vient d'obtenir du gouvernement l'autorisation d'ouvrir à Madrid pour la prochaine saison, un théâtre d'opéra comique français. Les représentations auront lieu au théâtre de l'Instituto. M. Bernard est retourné en France afin d'y recruter des artistes.

Le Gérant : BRANDUS.

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

20e Année. | N° 34. | 21 Août 1853.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, et pour toute la Suisse. Chez M. Ed. de la Flèchière, 191, rue du Terraillet.
Bruxelles. Detrie Tomson, 45, rue des Dominicains.
Londres. S'adresser à M. Davison (Wessel et Co), 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Maison Dandus, perspective Nevski.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Fête du 15 août. — Le 91me psaume de Meyerbeer, par **Léon Kreutzer**. — Un chapitre de l'histoire du droit d'auteur en France (3me article), par **Paul Smith**. — Revue critique : Charles Voss, Adolfo Fumagalli, Burgmuller, Kullak, Gerville, par **Henri Blanchard**. — Mélodie et poésie, par le même. — Éphémérides. — Nouvelles et annonces.

FÊTE DU 15 AOUT.

La musique et le théâtre avaient leur place marquée dans cette splendide journée, dans laquelle tant de magnificence se déployait avec non moins d'art que de goût. Nous ne reviendrons pas sur toutes les descriptions qu'on en a faites ; nous rappellerons seulement qu'une messe et un concert ont été exécutés aux Tuileries, sous la direction de M. Auber, maître de chapelle de S. M. l'Empereur.

Voici les morceaux dont la messe se composait :

Le *Kyrie* de Cherubini ; les soli en ont été chantés d'une manière remarquable par Mme H. Potier et par M. Bonnehée.

Un *O Salutaris* d'Auber, avec solo de hautbois, par Verroust, accompagné par les chœurs et l'orchestre.

Un *Agnus Dei* de Cherubini, chanté par le chœur.

Un *Domine salvum* arrangé par M. Auber.

Et enfin le *Te Deum* de Lesueur.

Toute cette excellente musique a produit le plus grand effet.

Voici maintenant quel était le programme du concert :

Ouverture de *la Gazza ladra* de Rossini.

Chœur des *Pélerins de Jérusalem*.

La Douce Aurore, chœur de *Moïse*.

Ouverture de *Zampa*.

Prière des femmes et finale de la bénédiction des drapeaux du *Siége de Corinthe*.

Prière de *Moïse*.

Chœur d'introduction de *Sémiramide*.

Ouverture de *la Muette*.

Chœur et Marche de *la Reine de Chypre*.

Enfin la Bénédiction des poignards des *Huguenots*.

Tous ces différents morceaux, exécutés par les artistes de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, ont été chaudement accueillis ; LL. MM. l'Empereur et l'Impératrice ont souvent donné le signal des applaudissements.

Le concert a été exécuté à six heures, sous la direction de MM. Auber, Girard, Dietsch, Potier et Cornette.

Il y avait spectacle gratis à tous les théâtres ; mais, par malheur, notre grande scène lyrique n'en pouvait ouvrir la liste, les travaux de restauration s'étant prolongés au-delà du terme fixé.

A l'Opéra-Comique, le spectacle se composait de *l'Epreuve villageoise*, des *Noces de Jeannette* et des *Rendez-Vous bourgeois*. Le public, en entrant, a d'abord applaudi la salle, et c'était une première preuve de bon goût, un premier acte de justice. Il a mieux fait encore : il a témoigné d'une finesse exquise, d'une intelligence parfaite dans sa manière d'apprécier les ouvrages et les artistes.

Grétry et Mlle Lefebvre ont eu leur bonne part de bravos dans l'*Epreuve villageoise*. Le charmant entr'acte instrumental a été bissé. Dans les *Noces de Jeannette*, Couderc et Mme Félix Miolan n'ont eu qu'à se louer de l'auditoire, ainsi que les auteurs et le compositeur. Les *Rendez-Vous bourgeois* ont fait rire aux larmes, suivant leur habitude et leur droit imprescriptible ! On a redemandé le fameux air chanté par César : *Fortune, en ce monde, tu fais trop pour moi*.

Le Théâtre-Lyrique, qui jouait pour cette fois seulement, avant sa réouverture prochaine, donnait *le Maître de chapelle*, *Ma tante Aurore* et *Flore et Zéphyre*, qui ont fort bien rendus et couverts de bravos.

Enfin, dans le nombre des décorations ou promotions décernées à l'occasion de cette fête solennelle, la littérature et les arts en comptent plusieurs, la littérature dramatique une seule, et c'est M. Labrousse qui l'a obtenue. La musique a été moins heureuse ; elle attend encore, mais il y a lieu d'espérer qu'elle n'attedra pas longtemps.

LE 91me PSAUME DE MEYERBEER.

Heureux le compositeur dont la foule épie même le silence ! Tandis que le public de l'Europe entière prêtait l'oreille aux ouvrages futurs du grand maître, je m'occupais sérieusement de ses travaux passés ; je traçais une appréciation critique approfondie de ses œuvres allemandes (1), œuvres peu connues en France, noyées pour ainsi dire dans l'immense succès de *Robert*, des *Huguenots*, du *Prophète*, mais qui certes sont loin d'être indignes de l'auteur de ces belles partitions. Bien au contraire, les partitions *allemandes* nous font considérer le talent de Meyerbeer sous un aspect tout nouveau. Elles témoignent de cette souplesse de style, de cette facilité à se conformer aux goûts, aux instincts des différents peuples qui sont seulement l'apanage des grands maîtres. C'est ainsi que Mozart, si profondément Allemand dans *la Zauberflœte*, s'inspire de l'Italie dans *Don Juan* ; c'est ainsi que Gluck, au contraire, ne se souvient plus des formes légères d'*Elena e Paride*, de *Telemacco* lorsqu'il écrit pour la France les partitions si profondément dramatiques des *Iphigénies* ; c'est ainsi que Meyerbeer remonte aux traditions grandioses et sévères de l'art allemand, lorsqu'il écrit *le Struensée*,

(1) Voir la *Revue contemporaine*, livraisons du 31 juillet et du 15 août.

l'*Ode* au sculpteur Rauch, le 91e Psaume (*Trost in Sterbensgefahr*), dont je m'occuperai aujourd'hui.

Ce morceau important n'est séparé que de quelques jours seulement de sa publication en France. Le spirituel et savant collaborateur de la *Gazette musicale*, Maurice Bourges, est à l'œuvre et vient d'en achever la traduction en français et en latin. L'on s'étonnera de cette *traduction latine* des *Psaumes de David*; mais il faut savoir qu'à l'époque de la *Réforme* les deux testaments, les psaumes, etc., furent traduits du latin en allemand; c'est sur ces textes allemands que Bach a écrit la *Passion*; Mendelssohn, *Paulus*, *Elie*, *Athalie* et Meyerbeer son 91e psaume qui va nous être rendu dans la langue habituelle à nos cérémonies religieuses, par l'habileté du traducteur.

Le 91e psaume (*Consolation dans le danger de mort*) est écrit à huit voix et solos, sans accompagnement. C'est là une forme usitée dans les anciennes écoles, dont les chefs considéraient la voix humaine comme seule digne de célébrer la gloire du Seigneur. Mais si Meyerbeer emprunte cette forme consacrée à Palestrina, à Leo, à Tomaso Baï, s'il leur emprunte aussi cet accent profondément ému qui caractérise les écoles italiennes, il retourne à l'Allemagne par l'art infini des combinaisons, par l'imprévu et la hardiesse des modulations, par la richesse de l'*instrumentation*, qu'on excuse ce mot appliqué à un morceau composé pour des voix seules, mais il rend parfaitement ma pensée. En effet, Meyerbeer ayant à faire mouvoir un double chœur, de *soprani*, de *contralti*, de *ténors* et de *basses*, ainsi que des voix solos, a su les grouper, les associer de mille façons, tantôt écartant à dessein les voix sombres, tantôt laissant de côté les voix éclatantes, de façon à réaliser une véritable *instrumentation vocale* au lieu de cette teinte monochrome qui règne dans la plupart des compositions sans accompagnements.

Le psaume débute par un majestueux unisson des basses, répercuté dans les voix de ténors, et auquel succède une attaque énergique des deux chœurs réunis. Cette exposition hardie frappe l'auditeur et le prépare au développement des grandes pensées qui vont suivre. Bientôt, le style devient plus touffu, le double chœur s'étreint d'un plus étroit embrassement jusqu'au moment où vient à éclore une mélodie charmante en *ré* majeur confiée aux voix solos, mais qui disparaît bientôt comme un rayon voilé par des nuées sombres. Après une série de riches modulations où se trouve employé cet accord de seconde diminuée qui faisait autrefois jeter des cris d'horreur aux pédagogues de l'harmonie, vient un andantino à six-huit qui peut être donné comme un modèle de l'art de combiner les voix, de croiser les mailles du tissu vocal, comme glissent les uns sur les autres les anneaux d'une chaîne d'or. Du début de cette période jusqu'à la fin du morceau, l'intérêt, qui avait un peu langui, sans doute intentionnellement de la part du compositeur, se relève et grandit sans cesse. La mélodie en *mi* majeur est noble et touchante; toutefois elle fuit un peu vite. Nous le regrettons, mais sans avoir le droit de faire un reproche au compositeur. C'est une chose toute différente pour le musicien de mettre de la *prose* ou de la *poésie* en musique. La poésie lui donne le rhythme, la facilité, la vulgarité quelquefois; la prose, en l'asservissant davantage, en arrêtant l'élan de la mélodie, lui donne, en revanche, la force, la concision, l'originalité; elle ne laisse pas la pensée se balancer complaisamment sur les ondulations d'un rhythme vulgaire; elle est une conseillère austère et vigilante qui ne donne que de sages leçons.

A la mélodie en *mi* majeur succède dans les ténors et soprani une phrase mélodique plus développée. Jusqu'ici, qu'on nous passe le terme, Meyerbeer a ménagé ses troupes (rien ne peut mieux être comparé aux évolutions d'une armée que le développement d'un semblable chœur). Maintenant que la conclusion s'approche, les *effets* surgissent et s'accumulent. Pour la première fois voici que de longues tenues semblant appartenir au style instrumental, résonnent au grave et au médium, colossales assises d'un temple dont les chapiteaux sont sculptés avec un goût et une légèreté infinis; bientôt les voix d'hommes et les voix de femmes se séparent et dialoguent quelques instants, autre ingénieux artifice; puis le silence s'empare de la masse vocale. Le ténor solo propose une mélodie d'un style archaïque, mais plein de charme; les voix du chœur, humiliées et presque confuses complètent sa prière. Toute cette partie de l'œuvre est pleine d'ombre et de mystère; c'est un calcul de l'habile maître pour mieux faire ressortir l'éclat de la fugue qui suit. Cette fugue est écrite dans le ton de *sol* majeur *alla breve*; elle présente ceci de particulier que l'un des deux chœurs retient la forme classique, tandis que l'autre semble écrit suivant les tendances de l'école musicale moderne. C'est une combinaison neuve, originale, tentée pour la première fois; c'est un caprice si l'on veut, mais le caprice d'un homme de génie.

Une observation encore avant de terminer cette analyse. Les artistes qui n'ont point voyagé, qui n'ont pas entendu le chœur admirable de la chapelle impériale de Saint-Pétersbourg, ni celui à peine inférieur de la cathédrale de Berlin, éprouveront quelque étonnement en voyant à quelles profondeurs Meyerbeer a laissé atteindre ses voix de basse; nous avons lu, de nos propres yeux lu, des *mi*, des *ré*, et même des contre-*ut*. Ces notes exceptionnelles, que le quart à peine des voix de basse peut faire résonner convenablement, donnent à l'exécution une indescriptible majesté. D'un autre côté, peut-être le compositeur aurait-il pu tenir dans une sphère plus élevée les parties des soprani. On pourra m'objecter qu'à l'église, l'éclat des voix, *les cris*, puisqu'il faut les nommer, sont à blâmer; je n'en persiste pas moins à croire que quelques belles voix de soprani se détachant et perçant à l'aigu l'ensemble trop ramassé des forces chorales, eussent donné plus d'éclat à l'ensemble de la composition. Que si cette remarque était juste, quelques traits de plume y donneraient satisfaction.

Quoi qu'il en soit, la lecture de ce noble morceau est l'une des plus attachantes que puisse faire le musicien épris des beautés de l'art considéré dans sa sphère la plus pure. Que sera-ce donc lorsqu'une belle et incorruptible exécution de l'œuvre viendra y joindre son prestige?

LÉON KREUTZER.

UN CHAPITRE DE L'HISTOIRE DU DROIT D'AUTEUR

EN FRANCE.

(3e article) (1).

Enfin, après quatre ans de lutte et d'efforts, de persévérance infatigable, Beaumarchais les tenait en sa possession, ces documents, ces pièces, qu'on lui refusait toujours, ces éléments d'un compte que les comédiens avaient fait à leur manière, mais qu'il voulait refaire à la sienne, bien moins dans son intérêt privé que dans l'intérêt général. Beaumarchais se mit au travail; il étudia, calcula, et lorsqu'il fut certain d'avoir trouvé le chiffre exact, il employa (c'est son expression), six nouveaux mois de patience à solliciter une conférence où l'affaire pût être examinée. Le 22 janvier 1780, il parvint à faire assembler chez Gerbier, le célèbre avocat, tout le conseil de la Comédie, dont Gerbier était membre (et qui se composait en outre de cinq avocats, trois au Parlement, deux au Conseil du roi), six comédiens français et un intendant des menus; les quatre commissaires de la littérature s'y rendirent de leur côté.

Beaumarchais, l'un des quatre et le premier de tous, commença par exposer les procédés qu'il avait suivis pour arriver à son but: « Je me » suis proposé, dit-il, de comparer en votre présence, Messieurs, le » bordereau que la Comédie m'a envoyé en 1776, de trente-deux re- » présentations du *Barbier de Séville*, d'après lequel il revenait, di- » sait-on, à l'auteur, *cinq mille quatre cent dix-huit livres*. Je vais le » comparer avec les vrais éléments de ce compte, tel que je viens de » les établir, en observant que la Comédie avait joint à ce bordereau » une lettre portant que ce bordereau était fait suivant l'usage con-

(1) Voir les nos 30 et 31.

» stant de la Comédie avec MM. les auteurs; d'où il résulte que si ce » compte offre une somme exacte d'après les données dont nous ve- » nons de tomber d'accord, tous les auteurs qui avaient sourdement » réclamé depuis trente ans contre de prétendues usurpations de la » Comédie, seront reconnus dans leur tort, et que dans le cas con- » traire, ce sera la Comédie. C'est ce qu'il fallait essayer de faire une » bonne fois pour remédier au mal, de quelque part qu'il vînt, et tâ- » cher de ramener la paix et la bonne intelligence dans les deux » partis. »

La paix!... la bonne intelligence!... Et savez-vous comment l'orateur s'y prenait pour les rétablir entre les deux camps? Il démontrait par A plus B que dans ce fameux compte des trente-deux représentations du *Barbier de Seville*, la Comédie s'était *trompée* de plus d'un tiers au préjudice de l'auteur: donc elle s'était *trompée* de même pendant trente ans, au préjudice de bien d'autres, et tous ces autres avaient le droit de réclamer plus de deux cent mille livres. « La Co- » médie, ajoutait l'orateur, gagne par an (y compris le neuvième des » auteurs et ses dépenses payées) quatre cent quatre-vingt-trois mille » six cent dix-sept livres douze sous. Si les auteurs vivants parta- » geaient tous les jours le neuvième de cette recette, ils toucheraient » par an cinquante-trois mille sept cent quarante-deux livres; mais, » suivant les comptes donnés par la Comédie pour trois années, les » auteurs vivants n'ont touché par an que quatorze mille trois cent » vingt-six livres de neuvièmes; il est donc resté aux comédiens pour » leur héritage des auteurs morts ou ne partageant plus, et en pur » gain alors sur tous les neuvièmes d'une année, trente-neuf mille » trois cent cinquante-six livres..... Mais je m'aperçois que la Co- » médie voit avec chagrin qu'on porte une inquisition aussi sévère sur » ses affaires intérieures; je lui avoue à mon tour que c'est avec peine » que je m'y livre, et que j'entrerai volontiers dans tous les moyens » décents de lui épargner cette recherche, qui pourrait se renouveler » désagréablement pour elle à chaque décompte d'auteur, car ils en » ont le droit rigoureux. »

Il ne fut rien conclu dans cette séance, non plus que dans beaucoup d'autres conférences particulières entre les conseils de la Comédie et Beaumarchais. « Me Gerbier, dit l'auteur-orateur, voyant qu'il n'était » pas possible de m'entamer en détail, proposa de trancher en gros » sur toutes les difficultés, en faisant une masse de la différence que » tous les objets contestés pouvaient produire, et se relâchant ensuite » de part et d'autre de la moitié de cette masse. Je n'acceptai point » cette offre, parce qu'elle ne présentait aucun point fixe qui pût servir » dans la suite de base aux comptes qui seraient à faire avec les au- » teurs, ce qui était le principal but de mes travaux, et parce que ceux- » ci avaient trop à perdre dans le sacrifice qu'on leur demandait. »

On chercha, on proposa, on débattit plusieurs autres moyens de conciliation, et l'on ne se conciliait pas; on s'assemblait et l'on discutait sans rien conclure. Enfin, le dimanche 5 mars 1780, nouvelle assemblée, nouveaux débats, suivis d'un accord, dont l'article principal était qu'à l'avenir le compte dressé par Beaumarchais pour les trente-deux représentations de sa pièce, augmentées de quatorze autres, serait adopté comme type et modèle, transcrit en conséquence sur les registres de la Comédie « Ainsi, l'accord semblait tellement arrêté, que » chacun se félicite et dit, en se serrant la main: Voilà donc tout » fini! Et moi, bonhomme ainsi que mes confrères, je dis avec les » autres: *Voilà donc tout fini!* Mais quelqu'un du Conseil de la Co- » médie souriait en sa barbe et grommelait en lui-même: Et moi, je » dis que *tout n'est pas fini.*

» Il s'en fallait de beaucoup que tout le fût, et nous connaissions mal » les gens avec qui nous traitions. Je me suis dit plus d'une fois: » Est-ce une chose si naturelle et tellement inhérente à la Comédie de » ne pouvoir vivre et prospérer sans piller les auteurs; que des droits » bien reconnus, une discussion profonde, un décompte exact, et en- » fin un accord signé de tous ne puissent arrêter cette fureur d'usur- » per? Et croira-t-on que dans ce même cabinet de Me Gerbier, où » nous fondions un accord public sur d'aussi grands sacrifices d'au- » teurs, et dans le moment même où nous le terminions, on travaillait » à minuter sourdement un arrêt du Conseil (qu'on se gardait bien de » nous communiquer) et par les clauses duquel on était bien sûr de » regagner sur les auteurs deux fois plus que les travaux ne venaient » de forcer les comédiens à leur restituer?

» O comédiens! les gens de lettres, qui sont les distributeurs des » réputations, se taisent sur votre compte ou ne parlent pas trop bien » de vous! Comment n'avez-vous su qu'aliéner les seuls hommes ca- » pables de vous rendre par leurs écrits ce que le préjugé vous refuse, » la considération publique! Vous êtes applaudis comme gens à ta- » lents, pourquoi ne voulez-vous pas être loués comme une société de » gens honnêtes, la seule chose qu'il vous importe aujourd'hui d'ac- » quérir? »

Le fait est qu'on peut voir dans les mémoires de Collé, déjà cités, ce qu'une haine, provoquée par l'excès de l'orgueil et de l'injustice, répandait de fiel et d'outrages sous la plume d'un écrivain d'ailleurs léger, paisible et inoffensif. L'auteur de *Dupuis et Desronais*, de la *Partie de chasse d'Henri VI*, va jusqu'à comparer les comédiens à *ces petits oiseaux charmants* (les perroquets) *qui, sous le prétexte qu'ils parlent et rendent les idées des hommes, en les estropiant, n'ont jamais prétendu à être déclarés hommes.* Ailleurs encore, il les relègue dans la classe des singes, à cause *de leur imitation, de leur libertinage et de leur malfaisance.* Voilà ce qu'on gagnait à traiter les auteurs comme des drôles, à faire tomber leurs pièces dans les règles, à leur retirer leurs entrées, à lésiner sur leurs droits!

Trois semaines après la signature de l'accord, les auteurs apprennent qu'un nouvel arrêt du Conseil existe, par lequel le chiffre normal au-dessous duquel les pièces mouraient d'une mort fictive, est élevé subrepticement et outre mesure. Le ministre avait été surpris; Beaumarchais court à Versailles, l'éclaire, le désabuse. Les démarches et les pourparlers recommencent. Beaumarchais s'en prend directement à Gerbier et l'attaque corps à corps dans une lettre vigoureuse, à laquelle l'avocat ne répond que d'une manière évasive. Que font les comédiens? Ils tâchent de se délivrer d'un si rude adversaire et s'arrangent pour l'écarter du débat. Ses collègues protestent auprès de M. le maréchal de Duras et lui disent: « Personne ne sait mieux que » vous, monsieur le maréchal, que les travaux et tous les soins de » cette affaire ont été confiés à M. de Beaumarchais, conjointement » avec nous; qu'il a toutes les pièces du procès entre les mains, et » qu'il n'est ni décent, ni possible qu'aucun de nous accepte une as- » semblée où M. de Beaumarchais n'est pas appelé. » Le maréchal répond qu'il n'a connaissance ni de la lettre ni de l'incivilité des comédiens. Beaumarchais rentre en lice; il se rend, le 14 juillet 1780, chez M. le maréchal de Richelieu, accompagné de MM. Saurin et Sedaine: Marmontel était suppléé par M. Bret.

« Cependant, dit-il, la Comédie, qui a plus d'une ressource, ne dése- » pérait pas encore du succès: elle se flattait que, hérissé de calculs » et de définitions, toujours à cheval sur les principes, ne pouvant » souffrir qu'on en tirât de légères ou fausses conséquences, et devant » plaider devant six grands seigneurs, protecteurs nés des comédiens, » et plus accoutumés à commander d'un geste à la comédie qu'à sui- » vre une discussion pénible qui eût rapport à elle, j'aurais du dessous, » et que je ne tiendrais pas devant l'éloquence parlière, agréable et » facile de Me Gerbier, soutenu du suffrage des six supérieurs de la » comédie, de deux intendants des menus, des confrères de Me Ger- » bier, et de quatre comédiens, tous défenseurs de la même cause!

» Il m'a paru que le plan de Me Gerbier était de faire passer à cette » assemblée un troisième arrêt du conseil, absolument minuté sur le » plan de ce premier, que mes observations avaient fait évanouir: il » le tenait tout prêt dans sa poche.

» Mon plan, à moi, fut de poser un premier principe du droit des » auteurs, et de montrer tous les abus qui l'avaient progressivement » altéré; de prouver, ensuite, que mes travaux, depuis quatre ans,

» étaient une chaîne de notions déduites les unes des autres, et qui » établissaient si lumineusement le droit des auteurs, que les comé- » diens et leurs conseils avaient été obligés de le reconnaître, témoin » l'accord fait à l'amiable entre les auteurs et les acteurs. Les débats » durèrent *pendant neuf ou dix heures.* »

Les adversaires de Beaumarchais, voyant qu'on ne l'ébranlait pas, voulurent passer outre et rayer d'autorité l'un des articles fondamentaux de la transaction. Beaumarchais *protesta* : on trouva le mot peu respectueux, et on le lui dit avec humeur. Beaumarchais ne se laissa pas étourdir : il assura les grands seigneurs de son respect et maintint son droit. « La discussion, ajoute-t-il, ou plutôt le débat s'échauffait, lorsque » Mr Gerbier, comptant sans doute sur les bontés de M. le maré- » chal de Duras, se permit de lui dire, en montrant les députés des » auteurs avec dédain : Monsieur le maréchal, s'ils ne veulent pas de » notre arrêt, livrez-nous-les et laissez faire aux comédiens : ils vous » en rendront bon compte. Cette phrase, très-offensante pour les au- » teurs dramatiques, me fit monter le feu au visage : je pris la liberté » de me lever et de rompre la séance. »

Le lendemain, pour donner plus de force à sa protestation, Beaumarchais fit signifier aux comédiens l'arrêt du 12 mai, en accompagnant la signification d'une lettre explicative. Nouveaux griefs, nouvelles plaintes de la part des comédiens, qui réussirent à faire croire et tenir pour constant que Beaumarchais avait falsifié le texte de l'arrêt. Le maréchal de Richelieu lui-même en fut persuadé, lui qui avait cessé de se montrer bienveillant et favorable envers le courageux défenseur de la cause littéraire. Sa conviction était même si bien établie sur ce point qu'il demanda sérieusement à Beaumarchais s'il attesterait par écrit *qu'il n'avait rien changé aux minutes des arrêts et règlements signés par son collègue, le maréchal de Duras, en les faisant signifier aux comédiens.*

Ici se place une petite scène de comédie assez piquante, dont, tout en l'abrégeant, nous ne voudrions pas gâter l'effet.

« Je ne sais, dit Beaumarchais s'il (le maréchal de Richelieu) prit » mon étonnement pour de la confusion, mais sur ma réponse que je » trouvais un peu dur qu'il parût en douter, il me dit que je lui ferais » grand plaisir de signer la déclaration qu'il allait écrire lui-même » en mon nom. »

Le maréchal se mit à son bureau et rédigea une déclaration dans les termes les plus positifs.

« M. le maréchal, continue Beaumarchais, voulut bien m'en faire la » lecture et me dit avec un regard de lynx : Le plus difficile n'était pas » de l'écrire, mais *c'est de vous la voir signer que je suis bien cu-* » *rieux.*

» Je pris la plume, et j'écrivis au bas de la déclaration : Je sous- » signé certifie tout l'exposé ci-dessus conforme à la vérité, et je me » dévoue à l'exécration publique si je n'en prouve pas tout le con- » tenu.

» Caron de Beaumarchais. »

« Jamais étonnement ne fut égal à celui de M. le maréchal de Riche- » lieu, quand il lut ce que j'avais écrit. — Par ma foi, me dit-il, il est » absolument impossible de ne vous pas croire, et dès ce moment je » ne doute plus de rien de ce que vous me direz ; mais avouez qu'il y » a, je ne sais de quelle part, une infernale méchanceté dans tout ceci. » — Doutez encore, monsieur le maréchal, jusqu'à ce que l'honneur de » me justifier par les faits ait effacé la honte que je sens d'en avoir » eu besoin. Gardez mon écrit, daignez m'en faire délivrer seulement » une expédition certifiée de vous : elle sera mon titre pour mettre au » plus grand jour ma conduite modérée, celle des auteurs et leurs » droits usurpés, et leurs procédés pacifiques pour en obtenir la resti- » tution. Depuis quatre ans, ils m'ont confié leurs intérêts ; aucun » propos de leur part, mémoire, épigramme ou sarcasme, ne leur est » échappé. Ce n'est faute assurément ni de chaleur, ni de ressenti- » ments légitimes; mais plus ils ont été modérés et patients, plus il est » juste enfin qu'une loi émanée du roi fixe le sort et l'état des auteurs » et les mette à l'abri de pareilles vexations. — Je suis de votre avis, » dit M. le maréchal, et je commence à concevoir où vous avez puisé » toute la chaleur de votre plaidoyer dans notre dernière assemblée : » il n'est pas défendu d'avoir un peu de colère, quand on est autant » outragé. »

Et voilà, sauf un résumé merveilleux de chaleur et d'exactitude, comment se termine le fameux *compte-rendu de l'affaire des auteurs dramatiques et des comédiens français;* voilà le point où l'auteur du *Barbier de Séville* en était arrivé, sous l'ancien régime monarchique pour la défense des droits de la littérature méconnus, dédaignés, usurpés. Il nous reste encore à montrer, dans un dernier aperçu, ce que le même homme, le même écrivain tenta et accomplit sous le nouveau régime, après que l'Assemblée constituante eut consacré la propriété littéraire, pour que cette propriété ne demeurât pas un vain mot, même à Paris, et surtout en province.

(*La suite au prochain numéro.*)

Paul SMITH.

REVUE CRITIQUE.

MUSIQUE DE PIANO ET DE CHANT.

MM. Charles Voss. — Adolfo Fumagalli. — Burgmuller. — Kullak. — Gerville.

Je venais d'épuiser tout ce qu'un critique galant peut trouver de madrigaux à propos de la polka-mazurka intitulée *Stella,* créée et mise au monde par Mme Dubois, lorsqu'une nouvelle *Stella,* schottisch de salon, pour piano aussi, composée par M. Charles Voss, vient réclamer ses droits à la publicité. Allons ! prenons la requête en considération, et suivons la mode en nous occupant de musique légère et de salon.

Si les jours se suivent et ne se ressemblent pas, on ne peut pas en dire autant des polkas, mazurkas ou schottischs. Toutes ces mélodies en mesure à 2/4, avec les deux notes brèves sur le premier temps de la mesure, ont une similitude entre elles qui les *homonymifie* un peu trop ; cependant la schottisch de salon de M. Voss est agréablement mélodique, légère, élégante et brillante comme son nom, qui veut dire *étoile,* ainsi que chacun sait. M. Voss ne s'en est pas tenu à cette preuve de son amour pour la musique légère, car à peine a-t-il éternué au nez de la publicité sa schottisch de salon, qu'il répond au Dieu vous bénisse par une polka brillante intitulée *la Sylphide parisienne* qu'il lance dans la circulation musicale des salons ; car la musique des salons est le *sans dot* de l'avare, le fond de la langue musicale, comme disait Figaro. Que dire de mieux d'une *Sylphide parisienne* dansant la polka ? Qu'elle est légère, aérienne, élégante et brillante.

Le foudroyant pianiste Fumagalli, qui, lui aussi, avait éternué force polkas de la Chine et de mille autres lieux, vient de composer, d'arranger une grande fantaisie de bravoure sur *le Prophète,* pour piano, morceau brillant qui réunit tous les effets de concert, y compris le galop de la partition qui sert de *coda,* de péroraison, et fait de cette intéressante mise en scène instrumentale de l'œuvre de Meyerbeer une œuvre exceptionnelle. Quelques-unes des belles mélodies du grand compositeur ont été rappelées et traitées avec beaucoup de goût par l'arrangeur, qui n'avait pas encore publié d'ouvrage aussi sérieux.

Le Compositeur de valse par excellence, M. Burgmuller, auteur de la charmante valse de *Giselle,* vient d'en publier une pour piano seul sur un thème des *Mousquetaires de la Reine,* fantaisie charmante qui a pour introduction l'introduction de la délicieuse cavatine : *Bocage épais, léger zéphire,* etc. Cette production musicale et chorégraphique sera jouée, exécutée et dansée et applaudie dans les salons, — car il faut toujours viser au salon, au point de vue du succès — par tous les amateurs de

la capitale des arts, non moins que par ceux de la province. Une autre valse brillante du même auteur sur *le Juif errant* et à quatre mains, présente une bonne étude de musique d'ensemble. Cela est arrangé avec talent et goût, et cela contient, comme la précédente, tous les éléments d'un succès de salon et même de concert.

Voici venir une fantaisie-étude intitulée Perles d'écume, toujours pour piano, sous le double patronage de Mme Schumann, née Clara Wieck, à qui elle est dédiée, et de Mlle Kastner, qui a dit cette fantaisie dans les concerts de la saison dernière, à Paris, et qui en a fait saillir les charmantes mélodies et les traits brillants de façon à en laisser un doux souvenir dans l'oreille des amateurs. Cette œuvre de M. Th. Kullak, nom qui a le bonheur de n'être pas usé par une fécondité de fantaisies, de polkas et de galops, cette œuvre est faite pour plaire à tous les pianistes amateurs, artistes et auditeurs.

En jetant les yeux sur un Capriccio-agitato écrit par M. Pascal Gerville, nom qui n'est pas non plus fatigué de publicité et de célébrité, nous croyons pouvoir dire à nos lecteurs que l'auteur a jeté en dix pages de gravure autant de caprices mélodiques et calmes, d'agitation dramatique qu'il en peut entrer dans un si petit espace. M. Gerville a sans doute cru, et il a bien fait de le croire, qu'il valait mieux faire bon que long.

Musard a repris en sous-œuvre, en adroit et habile arrangeur qu'il est, les charmantes et toujours fraîches mélodies de *l'Épreuve villageoise*, de notre vieux et toujours jeune Grétry, et il en est résulté un quadrille pour piano, avec accompagnement de violon ou flûte, cornet et basse, le tout orné d'une charmante lithographie par Victor Coindre, représentant une scène de l'opéra. Que dire de cet arrangement? Qu'il est charmant, et que ces airs, qui ne mourront jamais, seront dansés à mort, comme on dit vulgairement, dans la saison des bals de l'hiver prochain.

M. Henri Marx a publié un recueil de valses orné du portrait de l'impératrice Eugénie lithographié. Musique et dessin ont de la facilité, de la grâce; et les amateurs de la musique de bal s'empresseront sans doute de se procurer cette chose artistique qui reçoit du prix de la charmante figure que représente le frontispice de ce recueil.

Voici maintenant deux morceaux de chant écrits par deux ex-ténors qui ont fait de temps en temps des tentatives de compositeurs. M. Masset, professeur vocal au Conservatoire, a mis en musique une chanson de corsaire intitulée : *Sur la mer*, paroles de M. Catelin. Les maximes de ce monsieur (l'écumeur de mer) sont un peu brutales, mais il le fallait! comme dit l'illustre Bilboquet. Ces paroles sont donc revêtues d'une mélodie et d'une harmonie énergiques et dramatiques qu'on sera curieux d'entendre chanter par l'auteur.

L'autre morceau de chant, écrit aussi par un chanteur, est un trio bouffe pour trois ténors sérieux, dans lequel M. Duprez se moque spirituellement, en musique, de trois ténors qui n'ont plus de voix, et qui montrent la corde ou la ficelle comme on dit en termes du métier. Ce morceau d'un caractère comique et qui renferme cependant des fragments mélodiques de *Guillaume Tell*, de *la Juive* et de *Jérusalem*, est amusant, mais il demande, pour produire l'effet qu'ambitionnent sans doute les auteurs, à être mal chanté. C'est un succès possible, et même facile à obtenir.

Henri BLANCHARD.

MÉLODIE ET POÉSIE.

Malgré les comparaisons auxquelles se livrent volontiers les littérateurs, la parenté est vague entre la peinture et la musique, comme entre la statuaire et l'art de faire des vers. Il y a plus de filiation et de sympathie entre la poésie et la science des sons, quoique la musique puisse procéder sans la poésie, et que celle-ci se passe fort bien de l'art musical. Et d'abord, la poésie a son lyrisme qui lui est propre, comme la mélodie porte en elle sa poésie. Ces deux belles inspirations du génie et de la voix humaine, peignant les élans de l'âme, peuvent planer ensemble ou séparément dans le ciel de l'imagination.

Quelles sont les conditions des bons vers lyriques?

Jusqu'à ce jour, la monotonie du rhythme a surtout distingué les vers destinés à être mis en musique. Une phrase bien carrée, en mots sonores, exprimant une idée, un sentiment ou plus souvent un lieu commun, en deux ou quatre petits vers au plus, de cinq ou six syllabes chacun, est ce que demandent les compositeurs à leurs poëtes, et ce que ceux-ci s'empressent de leur fournir, comme par exemple :

Que la journée
Soit terminée
Par l'hyménée
Et les beaux-arts.

Ces bouts rimés, que nos poëtes lyriques ou librettistes jettent sur le papier en aussi grande quantité qu'en ont besoin nos compositeurs d'opéras ou d'oratorios, sont très-propres, disent les uns et les autres, à provoquer la création mélodique. C'est possible; mais ce sont de ces mélodies qui ont déjà vu le jour bien des fois, et qu'on a entendues partout, et qui, par conséquent, sont dénuées de toute originalité. Ce sont enfin de ces créations s'assimilant au *faire* étroit, arrêté, d'un dessinateur, d'un peintre sans idées, qui reproduit toujours dans ses figures le même mouvement, ce genre, cette manière caractérisée, enfin, par le mot *chic*, et que le faux connaisseur ou le bourgeois de Paris prennent seuls pour une qualité.

Sans doute le caprice, la fantaisie, l'inspiration enfin président à la création de la mélodie; mais cette intéressante partie de l'art n'en a pas moins ses règles, ses conditions, ses formules; et Reicha nous a fort bien enseigné, dans un excellent traité de la mélodie, les moyens de faire naître, de tirer des chants d'un chant préexistant.

Il n'y a que les compositeurs qui ont écrit beaucoup de mélodies qui puissent savoir que tels ou tels intervalles, celui du saut de quarte, par exemple, entre beaucoup d'autres, est d'une allure franche, aisée et favorable à l'entrée en matière de la phrase musicale. Il est à remarquer que presque toutes les mélodies nationales qui ont fatigué les voix de la popularité, débutent par la quarte inférieure allant sur la tonique, comme on peut le remarquer dans la *Marseillaise*, le *Réveil du peuple*, *Veillons au salut de l'empire*, la *Parisienne*, *Grenadier*, *que tu m'affliges*, et une foule d'autres chants énergiques, héroïques ou comiques, qu'il est inutile de citer ici.

On peut bien rechercher le principe du jet mélodique des sons alternatifs, du chant proprement dit, base de toute musique quand sa sœur, la docte harmonie, s'épand en classiques et nombreux traités dans le monde musical et mathématique, qui s'est chargé aussi de jeter dans l'art une sorte de métaphysique, guerre de raisonnements dans laquelle la raison reste neutre, comme on l'a fort bien dit, et qui bâtit ses raisons, ses préceptes et renouvelle ses règles sur les productions des oseurs de l'art. Si dans cet art, l'originalité mélodique naît d'elle-même, elle surgit aussi du contact de choses exceptionnelles. Par exemple, la singularité du rhythme poétique a souvent fait éclore quelque chose de nouveau, de piquant, dans la mélodie et le rhythme musical. On peut citer en ce genre dans l'opéra du *Secret* :

Je te perds, fugitive espérance,

Cette romance en vers exceptionnels et peu usités, de neuf pieds, procédant par petits hémistiches de trois syllabes, a fait trouver au compositeur une mélodie en phrases de trois mesures qui a paru aussi jolie que neuve à son apparition. Le même rhythme a aussi inspiré une fort belle mélodie-harmonie à Rossini sur ces paroles :

Répondons à ce cri de victoire;
Méritons un trépas immortel :
Nous verrons, dans les champs de la gloire,
Le tombeau se changer en autel.

Ce chœur qui vient après la bénédiction des drapeaux dans le *Siége*

de Corinthe procédant aussi de la quarte à la tonique en montant, est une des plus énergiques et des plus belles inspirations du grand compositeur comme mélodie, harmonie, expression scénique et couleur dramatique.

Descendant de cette hauteur poétique à la chanson, au couplet comique, nous citerons cette strophe bizarre dans le *Diable à quatre* de Sédaine :

Je n'aimais pas le tabac beaucoup,
J'en prenais peu, souvent pas du tout;
Mais mon mari me défend cela.
Depuis ce moment là,
J'en viens prendre à l'écart,
Car
Un plaisir vaut son prix,
Pris
En dépit des maris.

On remarquera la singularité du rhythme inusité de ce couplet de neuf vers, les trois premiers de neuf syllabes aussi, et tous en rimes masculines. Eh bien, la bizarrerie de cette coupe de vers a fait naître une mélodie alerte, vive et même d'une phraséologie régulière, écrite par le compositeur assez médiocre qui avait déjà trouvé la charmante romance du *Secret* : *Je te perds, fugitive espérance!* que nous avons citée plus haut.

Dans ce cercle de poésie, ou, si on l'aime mieux, de versification exceptionnelle, il faut citer les délicieuses mélodies :

Souvent un amant
Ment,

d'Auber, dans son opéra d'*Acléon* ;

Gaîment je m'accommode
De tout;
Je suis pour toute mode,
Mon goût, etc.

de Gaveaux, dans *le Bouffe et le tailleur* ; et, enfin, ce chant tout empreint de vague mélancolie, qui semble avoir été trouvé par le *René* de Châteaubriand, et que, sans doute, la coupe originale des vers de ce grand poëte prosateur a inspiré à un obscur musicien ayant nom Bedard, sur ces paroles qui font toujours rêver des beaux jours de la jeunesse :

Combien j'ai douce souvenance
Du joli lieu de ma naissance!
Ma sœur, qu'ils étaient beaux ces jours
De France!
O mon pays ,sois mes amours
Toujours.

Non seulement de la coupe originale des vers comme ceux-ci naissent des mélodies originales ; mais un joyeux poëme, une sombre élégie peuvent fort bien faire éclore une belle sonate, un suave et mystérieux nocturne, ou toute autre fantaisie musicale, de telle sorte qu'on ne sache pas d'où vient l'initiative de l'idée, comme dans le *drame-légende* en six parties intitulé les Fiancés, de MM. Méry et Louis. Est-ce le compositeur qui a mis les vers du poëte en musique, ou l'auteur des paroles qui a fait un poëme sur les inspirations du musicien ? Qu'importe! c'est un poëme charmant de près de trois cents vers, et non de vingt-huit comme nous l'ont fait dire nos imprimeurs dans le dernier numéro de la *Gazette musicale*, pour piano et violon, ou bien de charmantes études pour ces deux instruments en trois cents vers délicieux.

Dans un second article nous rechercherons quelles nouvelles relations intellectuelles doivent exister entre le compositeur et l'auteur du poëme, et nous développerons cette doctrine qu'ici nous résumons en ce peu de mots : Musiciens, dites à votre *parolier* : Poëte, livre-toi à ton génie si tu en as, à ta fantaisie, au caprice romantique qui brise le rhythme, les césures; fais la ponctuation arbitraire, pourvu que ton idée soit vraie et passionnée en amour ou en religion.

Henri BLANCHARD.

ÉPHÉMÉRIDES MUSICALES.

21 août 1821. Mort de J.-G. Eckersberg, organiste à Ilenstadt. (Voyez les Ephémérides du 20 août.)

22 — 1599. Mort de Luc Marenzio, à Rome. Cet illustre compositeur est surtout connu par ses madrigaux.

23 — 1830. Mort de George-Christophe Stolze, organiste à Erfurt. Il était né à Erfurt, le 17 mars 1726.

24 — 1572. Le célèbre compositeur franc-comtois Claude Goudimel est jeté dans le Rhône, à Lyon, victime de la Saint-Barthélemy. Il avait fondé à Rome l'école de musique d'où sont sortis Palestrina et Nanini.

25 — 1818. Mort de Mme Elisabeth Billington, près de Venise. Cette célèbre cantatrice était née à Londres en 1765.

26 — 1813. Mort de Jean-Baptiste Wanhal, à Vienne. Ce compositeur agréable était né en Bohême, le 12 mai 1739.

27 — 1837. Première représentation de *la Double échelle*, d'A. Thomas, à l'Opéra-Comique de Paris.

Théodore PARMENTIER.

NOUVELLES.

*** La réouverture de l'Académie impériale de musique aura lieu dans les derniers jours de ce mois Les travaux de restauration et d'ornementation sont poussés avec toute l'activité possible.

*** La première représentation du *Nabab*, l'opéra comique en trois actes, dont M. Halévy a écrit la musique, est annoncée pour la fin de la semaine prochaine.

*** *Marco Spada* vient d'être repris jeudi dernier à l'Opéra-Comique. Les représentations en avaient été suspendues à cause du congé de Battaille, et c'est aussi dans cet ouvrage que Battaille a fait sa rentrée, avec la charmante Caroline Duprez. Poëme et musique ont retrouvé tout leur succès; les artistes nous sont revenus de même avec le talent qu'ils avaient apporté d'abord. Battaille nous a rendu sa physionomie dramatique, sa voix mordante et son habileté consommée. Mlle Caroline Duprez a paru plus séduisante et plus touchante encore, comme actrice et cantatrice. Mlle Favel, Couderc et les autres n'ont rien laissé à désirer, et la vogue recommence.

*** L'éminente artiste de l'Opéra-Comique, Mlle Wertheimber, est de retour à Paris de son excursion à Baden-Baden, où elle a obtenu une ample moisson de bravos.

*** Diverses combinaisons se présentent, dit-on, pour l'exploitation du Théâtre-Italien. Il est donc à peu près certain que sa réouverture aura lieu vers l'époque ordinaire.

*** Mlle Girard, qui dans les concours de cette année au Conservatoire, a remporté un premier prix d'opéra comique, est engagée au Théâtre-Lyrique. Pour son début elle jouera le rôle créé par Mlle Guichard dans *le Roi des halles*.

*** Plusieurs élèves qui se sont distinguées dans les mêmes concours, Mlles Geismar, Curbale et Dhélens sont aussi engagées dans divers grands théâtres de l'étranger.

*** Le duc régnant de Saxe-Cobourg-Gotha, auteur de la partition de *Cosilda*, met en ce moment la dernière main à un nouvel opéra qui jusqu'ici a pour titre : *Sun a Chiara* (Sainte Claire). S. A. R. vient de désigner M. Gustave Oppelt pour faire la traduction française de ce nouvel opéra.

*** On écrit de Hambourg que la célèbre Mme Lind-Goldschidt vient de devenir mère.

*** Emile Prudent est de retour à Paris. Tous les journaux de Genève s'accordent à constater l'immense succès que le grand artiste y a obtenu et qui a été le plus brillant de la saison.

*** Teresa Milanollo, après avoir terminé sa tournée artistique, est allée se reposer à sa villa près de Nancy.

*** Vieuxtemps et Léopold de Meyer sont en ce moment aux eaux de Bade, près de Vienne. Franz Liszt est à Carlsbad.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres*, 15 août. — Voici le programme de la dernière semaine du Théâtre-Italien. Mardi, *Lucrezia Borgia* et fragments de *l'Elisir d'amore*, pour les adieux de Mario et de Mlle Grisi, avant leur départ pour l'Amérique; jeudi, *le Prophète*; et samedi, *Guillaume Tell*, accompagné de l'hymne national. — Mario et Mlle Grisi vont partir pour l'Italie : ils reviendront, dans le courant de septembre, pour une tournée en province, sous la direction de M. Beale. Au commencement de novembre, ils se mettront en route pour New-York.

*** *Vienne.* — Dans les derniers temps le théâtre de la Cour a donné *les Diamants de la couronne*, d'Auber. On annonce *l'Enfant prodigue*, du

même compositeur. Mme Kœster, de Berlin, a terminé ses représentations. Mlle Wagner est attendue pour les premiers jours de septembre. Pour le moment, la danseuse Pepita obtient un succès de vogue; malgré la chaleur accablante de la température, ses neuf premières représentations ont fait chambrée complète; la *Madrinela* et *El Ole* sont redemandés chaque soir. L'enthousiasme de ses admirateurs s'est manifesté par des ovations tellement bruyantes que la police a dû intervenir.

*** *Berlin.* — Parmi les opéras nouvellement représentés au Théâtre-Royal, on remarque *le Maçon* et *le Lac des Fées*. A celui de Frédéric-Wilhelmstadt, *le Chalet* et *le Philtre;* à l'établissement Kroll, *Stradella*, de Flotow, et *le Braconnier*, de Lortzing.

*** *Munich.* — Roger a obtenu ici un éclatant succès; il a même surpassé notre attente. Dans *la Dame blanche*, cet artiste enchante et fascine : de la grâce sans afféterie, un laisser aller plein d'élégance, une joyeuseté d'humeur tempérée par un ton exquis, tout cela fait du rôle de Georges Brown un ensemble inimitable, quand il est rendu par le célèbre ténor de Paris. De plus, nous avons trouvé en lui une qualité à laquelle nous ne nous attendions pas : Roger prononce l'allemand avec une pureté, un soin, une netteté qui se font souvent désirer chez nos chanteurs allemands.

*** *Breslau.* — M. A. Henselt, le célèbre pianiste et compositeur, est resté deux jours parmi nous; il s'est fait entendre devant un petit nombre de personnes invitées.

*** *Hambourg.* — Après une longue absence, le *Brasseur de Breston* a reparu sur notre théâtre. Cette brillante et joyeuse partition a fait merveille.

*** *Cassel.* — Dernièrement, dans une soirée de la Réunion des arts, Molique s'étant trouvé subitement indisposé, Spohr l'a remplacé dans son quintette en *sol*. Le maestro, qui a soixante-dix ans passés, a manié le violon avec toute la prestesse, toute la vigueur d'un jeune homme.

*** *Aix-la-Chapelle.* — Mlle Wagner nous a quitté pour se rendre à Coblentz.

*** *Dusseldorf.* — Parmi les pièces dont se composera principalement notre répertoire cet hiver, on cite *Indra*, de Flotow; *Giralda*, d'Adam, et *les Commères de Windsor*, de Nicolaï.

*** *Rome.* — L'événement du jour, c'est l'apparition d'un nouvel opéra: *Il Solitario.* L'auteur a été rappelé quatre-vingt-dix-sept fois.

*** *Venise.* — Le teatro Apollo, qui a été entièrement restauré et décoré avec un luxe de bon goût, fera sa réouverture le 13 octobre prochain.

*** *New-York.* — Le théâtre de Castle-Garden, dans lequel chante Mme Sontag, n'est pas aussi vaste qu'on l'a dit : cependant il contient trois mille spectateurs assis commodément. Le théâtre Niblo n'en contient que dix-sept cent cinquante. La célèbre cantatrice continue de chanter avec un succès brillant dans *l'Elisir d'amore*, *la Sonnambula* et *Don Juan*.

*** *Lima.* — Mme Barilli fait fureur à notre théâtre, où elle a débuté dans *Maria di Rohan*. Après la première représentation le public l'a escortée en masse jusqu'à son hôtel. La soirée s'est terminée par un feu d'artifice tiré sous ses fenêtres.

*** *Sidney* (Australie), 31 mai. — Quoique cette ville ne soit pas le sanctuaire des arts et des sciences, et qu'on s'y occupe surtout de faire fortune, toutefois on y cultive assez la musique, et l'on y voit, dans les bonnes maisons, des pianos, des violons, des flûtes et des guitares. Il y a un théâtre fort bien dirigé et qui a enrichi son *impresario*. On y a monté les principaux opéras italiens traduits en anglais, tels que *Norma*, *la Sonnambula*, etc. L'exécution, quant à la partie vocale, est très-satisfaisante, mais il y a disette d'instrumentistes de talent, et l'orchestre n'est qu'une pauvre réunion de violons de cinquième ordre, qu'accompagne une grosse caisse. Le prix des places est très-modéré : 4 shillings (5 fr.) pour les loges; et 2 shillings pour le parterre, qui est généralement plein. Parfois le gouverneur général et sa famille honorent de leur présence les représentations données au bénéfice des principaux acteurs.

Le Gérant : BRANDUS.

A PARIS, CHEZ HACHETTE ET Ce,

A l'usage des Chanteurs :

PHYSIOLOGIE DE LA VOIX CHANTÉE

Suivie de considérations sur l'influence physique et morale de la voix, et sur l'influence de la musique sur la civilisation; une brochure in-8°, prix : 1 fr.

ORIGINE DE LA GAMME MODERNE

OU

Théorie raisonnée de la musique.

On ne saurait, en effet, expliquer d'une manière satisfaisante la gamme sans remonter aux lois du son musical, aux lois de la sensation, à la tonalité moderne, en un mot, sans faire la théorie complète du système; une brochure in-8°, prix : 1 fr., par

J. LESFAURIS.

Nouvelles publications de BRANDUS et Ce, éditeurs, 103, rue Richelieu.

TROIS TÉNORS SÉRIEUX

TRIO BOUFFE

Chanté par MM. Gueymard, Marié et Ricquier-Delaunay,

Paroles de E. DUPREZ, musique de

G. DUPREZ

Trois Ténors d'arrondissement, arrivant de Tours, de Carpentras et de Brives-la-Gaillarde, se rencontrent à Paris après une brillante campagne théâtrale. Ces messieurs se racontent leurs succès avec une modestie qui les honore. — PRIX : 9 FR.

P. GERVILLE

CAPRICCIO AGITATO
Op. 13. — Prix 5 fr.

POLKA ÉLÉGANTE
Op. 12. — Prix : 5 fr.

J. BLUMENTHAL

UN MOMENT HEUREUX
Op. 25. — Caprice. — Prix : 7 fr. 50.

LE SOMMEIL INTERROMPU
Op. 24. — Fantaisie. — Prix : 7 fr. 50.

Op. 27. **LA MARCHE DES SLOVAQUES.** Prix : 7 50.

T. KULLAK

PERLES D'ÉCUMES
Fantaisie-Etude pour piano. — Op. 37. — Prix : 7 fr. 50.

BURGMULLER

VALSE DU **JUIF ERRANT** ARRANGÉE A 4 MAINS.
Prix : 7 fr. 50.

ETUDES POUR LE PIANO

PUBLIÉES PAR

BRANDUS ET Cie, EDITEURS,

103, rue Richelieu.

ADAM PÈRE (L.).

CINQUANTE LEÇONS PRÉLIMINAIRES pour les petites mains, doigtées, extraites de sa Méthode . . . . . 15 »

ALBERT (E.).

Op. 17. DOUZE ÉTUDES 7 50

ALKAN (C.-V.).

Op. 31. VINGT-CINQ PRÉLUDES dans tous les tons majeurs et mineurs pour piano ou orgue, 3 suites, chaque. . . 9 »
Op. 35. DOUZE ÉTUDES dans tous les tons majeurs, 2 suites, chaque. . . . . 20 »
L'AMITIÉ, étude. . . . . 6 »

BACH (JEAN-SÉBASTIEN).

LE CLAVECIN BIEN TEMPÉRÉ : *Préludes et fugues* dans tous les tons majeurs et mineurs, soigneusement doigtés, 2 suites, chaque . . . . . 25 »
Les deux suites réunies . . . . . 48 »

CHOPIN (F.).

VINGT-QUATRE PRÉLUDES, 2 livres, chaque 9 »
TROIS ÉTUDES extraites de *la Méthode des méthodes* 7 50
Op. 45. PRÉLUDE. . . . . 6 »

CLEMENTI.

ÉTUDES DES GAMMES JOURNALIÈRES. . 6 »
PRÉLUDES ET EXERCICES dans tous les tons, 2 livres, chaque. . . . . 9 »

CRAMER (J.-B.).

Op. 73. VINGT-CINQ ÉTUDES CARACTÉRISTIQUES. . . . . 15 »
Op. 100. SOLFÉGE DES DOIGTS, nouvelle école pratique du piano, consistant en cent exemples d'une difficulté progressive et d'une grande variété de formes, servant d'exercices préparatoires à l'exécution des compositions modernes et des grandes études de l'auteur. . 20 »
Op. 107. Hommage à Mozart, DOUZE GRANDES ÉTUDES MÉLODIQUES . 20 »
ÉTUDES EN QUARANTE-DEUX EXERCICES, Deuxième livre . . . . . 18 »
EXERCICE JOURNALIER, consistant en gammes dans tous les tons, en exercices calculés pour donner aux mains la position convenable, et servant d'introduction aux Études de Clémenti, Cramer, Moschelès, etc. . . . . 9 »
ÉDUDES DE DÉLASSEMENT, collection de pièces doigtées et classées progressivement. . . . . 12 »

CZERNY (CH.).

ÉTUDES DES ÉTUDES, Encyclopédie des passages brillants tirés des œuvres des pianistes célèbres, depuis Scarlatti jusqu'à nos jours, classés par ordre chronologique, 2 livres, chaque 15 »
Op. 139. CENT EXERCICES doigtés et très-gradués pour les commençants, 4 suites, chaque . . . . . 6 »
Op. 337. EXERCICE JOURNALIER pour atteindre et conserver le plus haut degré de perfection, consistant en quarante études. . . . . 12 »
Op. 400. CINQUANTE ÉTUDES SPÉCIALES, 2 suites, chaque. . . . . 20 »
Op. 453. CENT DIX EXERCICES faciles et progressif, 4 suites, chaque. . . . . 10 »
Les 4 suites réunies . . . . . 30 »
Op. 599. LE PREMIER MAITRE DE PIANO, cent études journalières et progressives, 4 livres, chaque . . . . . 6 »

CZERNY (CH.).

LE PARFAIT PIANISTE, collection complète d'études :
1er vol. Op. 599. *Le premier Maître* de piano, soixante-quinze études journalières . . . . . 12 »
2e — Op. 748. *Le Début*, vingt-cinq études pour les petites mains. 12 »
3e — Op. 749. *Le Progrès*, premier livre, vingt-cinq études . . . 12 »
4e — Op. 750. *Le Progrès*, deuxième livre trente études . . . . . 12 »
5e — Op. 751. *Exercice d'ensemble*, études à 4 mains . . . . . 12 »
6e — Op. 699. N° 1. *L'Art de délier les doigts*, premier livre, vingt-cinq études. . . . . 18 »
7e — Op. 699. N° 2. *L'Art de délier les doigts*, deuxième livre, vingt-cinq études . . . . . 18 »
8e — Op. 755 *Le Perfectionnement*, vingt-cinq études caractéristiques. . . . . 24 »
9e — Op. 756. N° 1. *Le Style*, premier livre, vingt-cinq études de salon . . . . . 24 »
10e — Op. 756. N°2. *Le Style* deuxième livre, vingt-cinq études de salon . . . . . 24 »
Op. 754. SIX ÉTUDES ou amusements de salon :
N° 1. Étude. 4 50
2. Toccata. 4 50
3. Tarentelle. 4 50
4. Impromptu à l'écossaise . . . 4 50
5. Romance. 4 50
6. Impromptu passionné. 4 50
Les six réunis, net. . . . 10 »
Op. 777. LES CINQ DOIGTS, vingt-quatre exercices très-faciles, sur cinq notes, dans les tons les plus usités, 2 suit. ch. 6 »
Op. 807. HECTAMERON Cent études nouvelles, progressives et de perfectionnement en 10 livraisons, chaque. . . . 9 »
Op. 817. LE JEUNE ELÈVE, quatre-vingt morceaux faciles et progressifs, suivis d'études journalières dans tous les tons, 2 livres, chaque . . . . . 9 »
Op. 818. LA VOLUBILITÉ, cinquante études en 2 suites, chaque . . . . . 12 »
Op. 819. LA MÉLODIE, vingt-huit études mélodiques et harmoniques, 3 suit. ch. 9 »
Op. 820. QUATRE-VINGT-DIX nouvelles études journalières pour perfectionner l'agilité des doigts. . . . . 12 »
Op. 821. LES HEURES DU MATIN, cent soixante exercices de 8 mesures, 3 suites, chaque . . . . . 10 »

DOEHLER (TH.).

Op. 42. CINQUANTE ÉTUDES DE SALON, 2 livraisons chaque . . . . . 20 »
Op. 45. N° 1. DEUX ÉTUDES composées pour la Méthode des Méthodes . . . 7 50
Les mêmes arrangées à 4 mains . . . 7 50

DREYSCHOCK.

Op. 4. LE TRÉMOLO . . . . . 5 »

GOLDSCHMIDT.

ÉTUDES EN SIXTES . . . . . 5 »

GOLINELLI.

Op. 15. DOUZE GRANDES ÉTUDES en 2 suites :
1re suite . . . . . 12 »
2e suite . . . . . 15 »

HELLER (ST.).

Op. 81. VINGT-QUATRE PRÉLUDES dans tous les tons, 2 suites, chaque . . . . . 9 »
Op. 29. LA CHASSE, étude caractéristique. . 6 »

HENSELT.

Op. 2. POEME D'AMOUR, étude . . . . . 6 »
LA GONDOLE, étude . . . . . 4 »

KALKBRENNER (F.).

AJAX, étude . . . . . 5 »

KESSLER.

ETUDES . . . . . 24 »

LISZT (FR.).

VINGT-CINQ GRANDES ÉTUDES, 2 suites, chaque . . . . . 20 »
MAZEPPA, étude 7 50

MATHIAS (GEORGES).

Op. 10. DIX ÉTUDES DE GENRE. . . . . 20 »

MENDELSSOHN (F.).

Op. 35. SIX PRÉLUDES ET FUGUES . . . 12 »
Prélude et fugue. . . . . 5 »

MOSCHELÈS.

Op. 95. DOUZE GRANDES ÉTUDES CARACTÉRISTIQUES pour le développement du style et de la bravoure . . . 18 »
Op. 105. Deux études . . . . . 6 »

MULLER.

PIÈCES INSTRUCTIVES pour le piano, six livraisons à l'usage des pensions, chaque 5 »

ROSENHAIN (J.).

Op. 20. VINGT-QUATRE ÉTUDES MÉLODIQUES servant d'introduction à celles de Cramer . . . . . 12 »

SCHMITT (A.).

ÉTUDES divisées en trois parties :
1re partie. — Exercices préparatoires pour obtenir l'indépendance et l'égalité des doigts, suivis de vingt études.. 9 »

STŒPEL.

Op. 41. VINGT-QUATRE AIRS, précédés de petits exercices pour les premiers commençants . . . . . 6 »

TAUBERT.

Op. 41. LA CAMPANELLA, étude. . . . . 6 »

THALBERG (S.).

Op. 26. DOUZE ÉTUDES, 2 suites, chaque. . 12 »
Op. 36. Grande étude en *la* mineur 7 50
La même à 4 mains 7 50
Op. 45. Thème et étude en *la* mineur 7 50
Les mêmes, à 4 mains 7 50
Deux études composées pour la Méthode des Méthodes 7 50

VIGUERIE.

LES GAMMES dans tous les tons majeurs et mineurs en 3 octaves. . . . . 3 »

WARTEL (THÉRÈSE).

SIX ÉTUDES . . . . . 9 »

WOLFF (EDOUARD).

Op. 20. VINGT-QUATRE GRANDES ÉTUDES (1er livre). . . . . 24 »
Op. 50. VINGT-QUATRE GRANDES ÉTUDES dédiées à Thalberg (2e livre) . . . . . 24 »
Op. 20. L'ART DE L'EXPRESSION, vingt-quatre études faciles et progressives, 2 livres, chaque. . . . . 9 »
Op. 100. L'ART DE L'EXÉCUTION, vingt-quatre grandes improvisations en forme d'étude, divisées en 2 livres. 1er livre. 10 »
2e livre 15 »

ZIMMERMANN.

VINGT-QUATRE ÉTUDES pour le piano en 2 suites, chaque. . . . . 12 »
Les deux suites réunies 20 »
GAMMES DIATONIQUES et chromatiques en octaves, en tierces et en sixtes. . . . 7 50

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

20e Année. | No 35. | 28 Août 1853.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, et pour toute la Suisse. Chez M. Ed. de la Flechière, 191, rue du Terraillet.
Bruxelles. Detrie Tamson, 15, rue des Dominicains.
Londres. S'adresser à M. Davison (Wessel et Cie), 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Maison Dandus, perspective Nevski.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Nos abonnés recoivent, avec le présent numéro, un morceau composé par Gerville, op. 13, Capriccio agitato.

SOMMAIRE.—Mon testament musical (suite), par **Fétis** père.—Musique religieuse, circulaire de M. le ministre de l'instruction publique et des cultes. — Mélodies et poésies (deuxième article), par **Henri Blanchard.** — Correspondance, Bruhl. — Ephémérides. — Nouvelles et annonces.

MON TESTAMENT MUSICAL.

Suite (1).

Lorsque je découvris le principe harmonique des deux tonalités de la musique européenne, et après que j'en eus constaté la réalité, puis lorsque j'eus analysé les conséquences nécessaires ainsi que les développements progressifs de chacun de ces systèmes de tonalité, dans les œuvres qui en sont le produit ; j'aurais pu, me renfermant dans le cercle des résultats de cette simple et évidente doctrine, me borner aux avantages qu'elle m'offrait pour la fondation d'une science complète de l'harmonie et de l'art d'écrire, aussi bien que pour une critique solide et juste des produits de cet art ; car cette science et cette critique contiennenent assez de choses pour occuper toute l'existence d'un homme dévoué. Mais là ne devait pas se borner le champ de découvertes que m'avait ouvert le principe dont il s'agit. Je ferai voir, dans la suite de cet exposé, comment il me donna la clef de toute l'histoire de la musique, de la philosophie de cet art, et quelle fut son application infaillible dans l'appréciation des travaux des artistes à toutes les époques, et de toutes les théories de la science, quelle qu'en ait été la base. Je ferai voir enfin que, par le principe fécond des tonalités diverses, la possibilité et l'impossibilité de l'harmonie simultanée des sons en raison de la constitution de chacune d'elles ; le caractère mélodique et harmonique de la musique du moyen âge et des temps modernes, le rhythme, les tendances et les transformations de l'art, non seulement du passé et du présent, mais de l'avenir ; je ferai voir, dis-je, que toutes ces formes et ces déterminations d'un même art, en apparence si diverses, ne forment qu'un tout étroitement lié en toutes ses parties.

A l'époque où la tonalité ancienne était seule connue, il n'existait pas de système de l'harmonie, parce qu'un tel système n'était pas nécessaire ; car les faits harmoniques étaient trop simples et trop peu nombreux pour qu'on en cherchât le principe. Ces faits se présentaient aux artistes comme isolés et indépendants les uns des autres. On écrivait pour deux voix, pour trois, quatre ou un plus grand nombre ; mais quel que fût ce nombre, l'harmonie n'était composée que d'intervalles de tierces, quintes, sixtes et octaves, lesquels étaient groupés en tierce et quinte, tierce et sixte, tierce et octave, quinte et octave, soit simples, soit redoublées. Ces intervalles, tous consonnants, avaient, par cela même, une liberté absolue dans leurs mouvements de succession. Les quelques règles par lesquelles cette liberté avait été limitée vers la fin du XIVe siècle, n'avaient eu pour but que de proscrire le mouvement semblable lorsque deux harmonies qui se succédaient n'avaient aucun son commun, ou lorsqu'elles faisaient naître la sensation de fausse relation, et lorsqu'il en résultait un affaiblissement du sentiment harmonique, comme dans la succession immédiate de deux unissons ou de deux octaves. A l'égard des dissonnances, elles étaient artificielles et non inhérentes à la tonalité ; car elles n'apparaissaient dans l'harmonie que comme des prolongations facultatives de sons appartenant à l'harmonie consonnante, et leur résolution se faisait toujours sur la note qui aurait dû être entendue, si la prolongation n'avait pas eu lieu. C'est ainsi que la dissonnance de seconde n'était qu'une prolongation qui retardait l'audition de la tierce et devait être suivie de celle-ci ; c'est ainsi que la septième retardait la sixte et se résolvait sur elle ; c'est ainsi, enfin, que la prolongation qui produisait la neuvième était suivie de l'octave.

Toute la doctrine harmonique de Tinctoris, de Gafori, et de leurs successeurs immédiats, est renfermée dans ces simples faits ; mais ils ne la résument pas en peu de mots, comme je viens de le faire, parce que l'esprit généralisateur n'était point encore entré dans la science. Comme les artistes, les théoriciens ne voyaient dans l'harmonie que des faits indépendants les uns des autres : de là leur méthode prolixe et fastidieuse dans l'exposition de cette science, bien que celle-ci fût alors renfermée dans des limites très-étroites La première idée générale qui s'y introduisit fut celle du renversement possible des intervalles, par la considération du déplacement de deux notes données, soit en passant de la position supérieure à l'inférieure à l'égard l'une de l'autre, soit en faisant l'évolution contraire, comme *fa la* et *la fa*. Par l'attention qui fut portée dans l'examen de ce fait, on vit que l'intervalle de sixte n'est que la tierce renversée et réciproquement ; cette opération, appliquée à la quinte, fit voir qu'elle produit la quarte ; enfin, l'octave supérieure étant renversée, donna pour produit l'octave inférieure. Ces considérations conduisirent à la conception du contrepoint double à deux voix, c'est-à-dire d'une harmonie à deux parties qui, par un changement de position relative, fait chanter par la voix inférieure ce qui est écrit pour la supérieure, et par celle-ci ce qui

(1) Voir le nos 33.

est donné à l'inférieure. Zarlino, dont les écrits furent publiés dans la seconde moitié du XVIe siècle, est le premier théoricien qui ait parlé d'une manière claire et précise de ce genre de contre-point (1); mais il ne faut pas chercher dans ce qu'il en dit le germe d'une théorie de l'harmonie basée sur la considération du renversement des intervalles. Au temps où Zarlino écrivait, on ne songeait ni à la nécessité, ni à la possibilité d'une telle théorie.

Après la découverte de l'harmonie dissonante naturelle par Monteverde, la nécessité fit faire un premier pas qui devait y conduire plus tard. J'ai dit quelles furent les conséquences de cet élargissement du domaine de l'harmonie. L'une de ces conséquences fut, comme on l'a vu, la création de la musique à voix seule avec accompagnement d'une basse instrumentale qui prit le nom de *basse continue*, parce qu'elle n'avait pas d'interruption comme la basse chantée de la musique d'église et des madrigaux de l'ancienne tonalité. Mais l'harmonie que faisaient entre elles les voix dans cette ancienne musique, ayant disparu dans le chant d'une voix seule accompagnée seulement par une basse, il devint nécessaire de la remplacer par l'harmonie d'un instrument. Il ne s'agissait plus de faire du contre-point; rien de ce qui composait l'ancien art d'écrire n'avait à trouver place dans cette musique nouvelle. Plus d'entrées successives par imitations d'une phrase donnée; plus de canons, plus de ces recherches, enfin, qui avaient fait les délices des temps antérieurs; mais l'harmonie radicale, l'*accord* qui régnait entre les voix, abstraction faite de leurs mouvements divers. L'idée d'*accord* en général, et par suite de l'*accord* particulier qui devait accompagner chaque note du chant ou de la basse, cette idée, dis-je, se produisit par nécessité dans la voie nouvelle où l'art était entré. Si on la cherche dans les écrits des premiers auteurs de ces nouveautés, on ne la trouvera pas nettement exprimée : comme toutes les idées abstraites à leur origine, celle d'*accord* est vague dans la tête des inventeurs; mais s'ils ne l'avaient point eue, il est évident qu'ils n'auraient pas imaginé de représenter chaque groupe de sons, chaque circonstance de modulation, par un signe caractéristique. Le signe emportait nécessairement l'idée d'*accord* dans une combinaison déterminée, et ce signe avait pour destination de transmettre la même idée à l'accompagnateur, pour qu'il la réalisât sur l'instrument en y frappant l'accord indiqué. Le signe était nécessaire, car dans ces premiers essais d'un art nouveau, on n'avait pas songé à remplacer par les formes de l'accompagnement instrumental les formes artificielles du contre-point fugué contre lequel cet art nouveau était en lutte, et qui devait succomber dans ce conflit, parce qu'il était l'expression d'un ordre d'idées épuisé. Le règne de la pensée mélodique, qu'avait inauguré la nouvelle tonalité, réduisit d'abord l'harmonie à n'être plus que son simple accompagnement, l'expression de la parole par le chant ayant absorbé tout à coup l'attention générale. Le signe donc représentait simplement l'accord, c'est-à-dire l'*harmonie plaquée* sur chaque note essentielle; de là vient qu'on n'écrivit dans l'origine que la basse des morceaux de musique, surmontée de chiffres indicateurs des accords accompagnés du dièse ou du bémol, qui en modifiait les intervalles lorsqu'il y avait un changement de ton ou de mode. L'accompagnateur, à l'aspect de la note de basse et de son chiffre, frappait l'accord sur le clavecin, le luth ou le théorbe, et quelquefois, pour y mettre un peu de variété, en faisant entendre successivement toutes les notes; procédé désigné par les Italiens sous le nom d'*arpeggio*, parce qu'on en fit d'abord usage sur la harpe (*arpa*). C'est cette basse chiffrée que les Italiens appelèrent *basso numerato*; les Français, *basse continue*; les Allemands, *general-Bass*; et les Anglais, *thorough-bass*.

Quelques règles assez vagues, pour l'usage pratique de l'art de l'accompagnement *plaqué*, est tout ce qu'on trouve chez les premiers auteurs qui en ont parlé, et c'est à ces règles insuffisantes que se réduit toute la doctrine de Viadana, de Banchieri, de Cruger et d'Ambroise Profa. Plus tard, les faits furent étudiés avec plus de soin et exposés avec plus de méthode; cependant on chercherait en vain quelque chose qui ressemblât à une théorie de l'harmonie dans les traités d'accompagnement de Campion et de Saint-Lambert, et même dans les ouvrages plus méthodiques de Gasparini, de Heinichen et de Mattheson. Des préceptes sur l'usage pratique de chaque accord en particulier, des procédés d'exécution, et des formules banales, applicables à toute musique, remplissent ces gros livres, dont la substance pourrait être réduite à quelques pages.

Environ cent vingt ans s'étaient écoulés depuis que la notion concrète de l'*accord* s'était introduite dans le domaine de la musique, sans qu'aucun musicien se fût avisé de chercher par quoi les divers accords tiennent les uns aux autres, et sans qu'on appliquât à leur génération la considération de renversement des intervalles qui s'était produite longtemps auparavant. Cette gloire était réservée à Rameau. Il fit voir, dans son *Traité de l'harmonie* publié en 1722, que *l'accord parfait*, l'accord de *sixte*, et celui de *quarte et sixte*, ne sont que les mêmes sons ou leurs octaves disposés dans un ordre différent, et conséquemment qu'ils sont les renversements les uns des autres. Il fit voir aussi que ces accords composent tout le domaine de l'harmonie consonnante. Appliquant les mêmes données à *l'accord de septième dominante*, il démontra que les quatre sons constitutifs de cet accord sont susceptibles de quatre combinaisons produites par le renversement, et que trois de ces combinaisons, à savoir : *l'accord de fausse quinte* (quinte mineure et sixte); celui de *petite sixte* (sixte sensible), et celui de *triton*, ne sont que les renversements de la première. Enfin son génie lui fit trouver cette loi, que les accords, dont les sons constitutifs sont tous à la tierce l'un de l'autre, sont *fondamentaux*, et que ceux qui contiennent d'autres intervalles sont *dérivés* des premiers. La gloire de Rameau sera impérissable pour avoir conçu cette idée d'une théorie générale de l'harmonie et pour en avoir posé les bases. Malheureusement, négligeant la considération importante de la tonalité, Rameau n'y chercha par la loi si simple qui régit toute la musique, et lui substitua celle d'un phénomène acoustique qui, dans la résonnance d'une corde grosse et longue, suffisamment tendue, fait entendre des harmoniques correspondant aux intervalles de l'accord parfait majeur. De ce phénomène, Rameau tira la conséquence, que *l'accord parfait seul est dans la nature*, et que tous les autres accords fondamentaux (car il en admet un grand nombre) proviennent de tierces ajoutées au-dessus ou au-dessous de cet *accord naturel*. La notion de nécessité tonale ne se présenta pas à son esprit; en sorte que, dans son système, tous les accords sont isolés et occupent des positions arbitraires qui sont précisément en opposition avec le sentiment tonal. Trop bon musicien, cependant, pour ne pas reconnaître la nécessité d'une loi de succession entre les accords, il imagine le procédé artificiel d'une *basse fondamentale*, par lequel on peut vérifier la légitimité des successions harmoniques. S'il y eût mûrement réfléchi, il eût compris qu'un moyen de vérification ne peut pas être la loi qui dirige, et que l'un ne peut pas remplacer l'autre. La nécessité de la basse fondamentale pour compléter le système de Rameau était précisément ce qui en démontrait le côté faible : ce fut cependant ce qui en fit le succès en France, parce que, dans l'ignorance où l'on y était de la théorie véritable de l'art et dans l'état de dégradation où y étaient tombées les bonnes traditions d'école, elle suppléait les leçons d'un maître, et paraissait un guide infaillible à des musiciens médiocres et à des amateurs ignorants.

Quelles que fussent les imperfections du système de Rameau, la seule pensée de la possibilité d'une théorie semblable fut incontestablement une création du génie. Incomprise d'abord, cette pensée fut accueillie par les Français avec indifférence, et fut, en Allemagne, l'objet des attaques aussi peu polies que mal fondées de Mattheson; mais après que des succès d'artiste eurent donné de la célébrité au nom du théoricien, la cour et la ville se passionnèrent pour ce qu'elle

(1) On a prétendu récemment le trouver dans un traité de musique antérieur de plusieurs siècles; mais cette prétention n'a d'autre fondement que ce qui se trouvait dans l'horrible diaphonie des siècles de barbarie. Si le contre-point double eût été connu avant le XVIe siècle, on en trouverait des traces dans les œuvres des écoles flamande et allemande; Tinctoris et Gafori en auraient certainement parlé; le premier surtout, si clair et si explicite dans toutes les parties de la musique.

avaient autrefois dédaigné, et les théories d'harmonie devinrent une affaire de mode. Le principe fondamental de Rameau, que *la musique doit avoir sa base dans la nature*, fut accepté sans discussion par tout le monde. Or ce qu'on appelait *la nature* était alors le résultat bien ou mal constaté d'une expérience de physique ou d'un calcul de proportions prises sur un monocorde; car telle était la direction que la philosophie sensualiste de Locke et de Condillac avait donnée aux esprits dans le XVIIIe siècle. L'homme, esclave du monde extérieur, n'était plus rien par lui-même, et le rationalisme de Descartes et de Leibnitz, représenté par Wolff, n'avait plus d'adhérents que dans quelques universités d'Allemagne, comprimées d'ailleurs par les tendances de Frédéric II et de sa cour. Il était donc dans la nature des choses à cette époque que les bases de l'art ne parussent vraies qu'à la condition d'être en quelque sorte palpables et matérielles. La France, l'Allemagne, l'Angleterre, l'Italie même, eurent bientôt des théories de musique et d'harmonie basées sur des expériences d'acoustique et sur des calculs tous opposés entre eux, mais tous puisés *dans la nature*, au dire de leurs auteurs. Je ne ferai pas ici l'analyse de ces systèmes, parce que j'ai donné sur ce sujet, ainsi que sur toutes les théories quelconques d'harmonie publiées depuis un siècle, un travail neuf et complet dans mon *Esquisse de l'Histoire de l'harmonie, considérée comme art et comme science systématique* (1); mais je ferai remarquer que si des multitudes d'erreurs ont été mises au jour dans ces théories, et si elles ont été longtemps un obstacle sérieux à la formation d'une science vraie et rationnelle de l'art, elles ont eu néanmoins pour effet de fixer l'attention des artistes sur la possibilité d'une science semblable, et d'exciter les esprits à la recherche de ces bases. Ainsi, ce qu'il y avait d'hypothétique et de faux dans la doctrine de Rameau n'empêcha pas que Sorge, Schrœter, Kirnberger, et plus tard Catel, ne profitassent de sa lumineuse conception de la génération des accords, et ne la rectifiassent par d'autres aperçus heureux.

Cependant, après s'être égaré dans le champ des hypothèses de toute nature, où en était arrivée cette science, objet de tant de travaux et d'efforts de l'intelligence? Plus de cent ans après la publication du *Traité de l'harmonie* de Rameau, des écrivains venaient encore essayer de réformer la théorie de la musique à l'aide de prétendues découvertes de nouveaux principes d'acoustique (2). Catel lui-même, bien qu'il se soit placé au point de vue pratique de l'art, prenait son point de départ dans la division du monocorde, et osait émettre cette proposition fondamentale : *Il n'existe en harmonie qu'un seul accord qui contient tous les autres* (3), parce qu'il avait trouvé la série ascendante de tierces, *sol, si, ré, fa, la,* en divisant une corde arbitrairement. Le combat n'est-il pas encore acharné entre les partisans de la gamme formée par la progression harmonique et les calculateurs qui prétendent la tirer de la progression arithmétique inverse? Récemment encore, n'avons-nous pas vu un musicien essayer de rajeunir les rêveries de l'abbé Roussier sur la *progression triple*, et d'en faire la base d'une théorie de l'harmonie et de la composition (4)? Dans le nombre considérable d'écrivains qui ont inondé le monde musical de systèmes empiriques, les uns, anéantissant toute idée de tonalité, déclarent que tous les accords consonnants et dissonants se placent sur toutes les notes de la gamme et même de l'échelle chromatique (5); d'autres font un choix arbitraire d'accords, comme fondamentaux et bases de toute la musique : celui-ci n'en veut qu'un, c'est-à-dire la tierce (6); cet autre en accepte trois (7); un troisième en veut cinq (8), et ainsi de suite jusqu'à treize (9). Je ne finirais pas si je voulais indiquer toutes les variétés de vues qui se sont produites pour la création d'une théorie de la musique; efforts toujours impuissants, parce que toujours on a cherché la base de l'art en dehors de l'art lui-même, c'est-à-dire en dehors de l'homme qui le sent, le pense et le crée.

Seul contre tous, j'ai soutenu cette thèse, que le principe de la musique est purement métaphysique; que nous sentons l'ordre et les rapports des sons en raison de notre organisation ainsi que de notre éducation, et que tous les phénomènes mélodiques et harmoniques qui nous affectent sont les conséquences nécessaires de la conception que nous avons de cet ordre et de ces rapports. S'il est démontré par le raisonnement aussi bien que par l'expérience que les systèmes tirés de l'acoustique, du calcul et de l'empirisme sont illusoires, qu'ils ont égaré tous ceux qui en ont adopté les principes, et qu'ils sont impuissants à porter l'édifice de la science vraie, qui se déduit de l'art, il est évident qu'il ne reste plus d'autre principe, pour la construction de la gamme et de la tonalité, que le principe qui participe à la fois de l'idéal et du sentimental; principe dans lequel se fait la synthèse de la sensibilité qui perçoit les sons, de l'intelligence qui mesure leurs rapports et en déduit les conséquences, et du sentiment qui s'émeut de ces rapports.

Cela posé, la tonalité, ignorée, méconnue de tous les théoriciens jusqu'à ce que j'en eusse proclamé la toute-puissance, cette tonalité, dis-je, se manifeste comme un produit des rapports saisis par les deux grandes puissances de l'âme, à savoir : le sentiment et l'intelligence; et avec elle se produit la science vraie de l'harmonie, car cette science ne peut procéder d'un autre principe que de celui de l'art. L'homme est évidemment le créateur de ce que j'appelle *les ordres d'idées*; car il ne peut pas tirer des choses du monde extérieur ce qui n'y est pas contenu; mais dès qu'il a trouvé le principe d'un ordre quelconque de vérités ou de beautés, il en doit épuiser toutes les conséquences et en tirer tous les produits possibles, avant d'éprouver le besoin d'entrer dans un ordre nouveau. Tel est le point de départ de toute ma doctrine. Or cette doctrine, en ce qui concerne l'harmonie, se résume en ceci :

1° L'harmonie peut être purement consonnante. En cet état, elle est le type d'un certain genre de beautés. Ces beautés ont pour caractères essentiels le calme et le repos; caractères qui ne peuvent se manifester qu'en l'absence de toute tendance; car la tendance implique le mouvement, qui est le contraire du repos. Or, une seule harmonie a les conditions absolues du repos, à savoir : *l'accord parfait.* Toute l'harmonie consonnante consiste donc dans l'accord parfait et dans son renversement, l'*accord de sixte*, qui, tour à tour, ont pour base l'un ou l'autre degré de la gamme.

2° La variété dans l'unité étant une des conditions essentielles du beau dans l'art, elle n'existerait pas dans la musique bornée à un seul accord sous deux formes, si l'artiste n'usait de certains artifices pour l'y introduire. Ces artifices sont de deux espèces, l'une harmonique, l'autre formale et conditionnelle. L'artifice harmonique consiste en une prolongation momentanée d'un son de l'accord parfait, ou de son dérivé, sur l'accord parfait ou de sixte suivant. Mais un son étranger à un accord ne peut se prolonger sur lui, sans prendre la place d'un autre son qui entre dans la composition naturelle de cet accord, ni conséquemment sans retarder l'audition de ce son. Si le son prolongé produit une sixte qui retarde la quinte de l'accord parfait, l'harmonie ne cesse pas d'être consonnante; mais si la prolongation retarde la tierce ou l'octave de l'accord parfait, elle produit, dans le premier cas, une dissonance artificielle de seconde contre la quinte de l'accord, et dans le second, une dissonance de neuvième contre la note fondamentale. De même, si la note fondamentale d'un accord parfait se prolonge et retarde l'audition de la note basse d'un accord de sixte, l'harmonie, au lieu d'être composée de cette note de basse, de sa tierce et de sa sixte, est momentanément formée de seconde et de quinte. Enfin, si, dans la succession d'un accord de sixte à une autre harmonie consonnante, l'intervalle de sixte est retardé par la prolongation d'un son plus

(1) Dans la *Gazette musicale de Paris* (1840), et Paris, imprimerie de Bourgogne et Martinet (1840), 1 vol. in-8° de 178 pages.
(2) Le baron Blein et Busset.
(3) *Traité d'harmonie*, page 5.
(4) M. Barberean.
(5) L'abbé Vogler et Frédéric Schneider.
(6) Langlé.
(7) Daube.
(8) Blainvill
(9) Reicha.

élevé, ce son formera une dissonance artificielle de septième. La prolongation venant à cesser, les consonnances naturelles de l'harmonie satisfont aussitôt l'oreille.

L'artifice de la forme, commencé d'abord par l'imitation d'une ou de plusieurs phrases par les voix concertantes, s'enrichit par degrés de toutes les combinaisons dont la musique consonnante était susceptible, et eut ainsi la variété dont la simplicité du principe harmonique n'eût pu être privée sans tomber dans la monotonie. Quelquefois l'exagération des recherches de la forme arriva jusqu'à la puérilité des conventions, et fit perdre de vue l'objet réel de l'art à certains artistes; mais les musiciens devenus célèbres dans l'histoire de leur art ont évité ces excès.

3° L'harmonie peut être alternativement consonnante et *dissonante naturelle*. L'harmonie dissonante naturelle est différente de l'harmonie dissonante produite par la prolongation, en ce que celle-ci est facultative et n'est qu'une modification momentanée de l'harmonie consonnante, tandis que l'autre est constitutive de la tonalité et existe par elle-même. Or, une seule harmonie a cette propriété, à savoir l'*accord de septième dominante*, composé du rapport dissonant du quatrième degré de la gamme avec le cinquième, et du rapport attractif du même quatrième degré avec le septième. Ces rapports restent intacts dans les renversements de cet accord.

Par cela même que l'*accord de septième dominante* est attractif, il a une tendance de résolution vers une autre harmonie ; d'où il suit qu'il a le caractère du mouvement qui est l'opposé du repos, et, conséquemment, qu'il engendre un système de tonalité différent de celui de l'harmonie purement consonnante, laquelle est immuable, parce qu'elle est sans tendance. La tonalité sans tendance ou de repos est celle qu'on désigne sous le nom de *tonalité ancienne* ou de *plain-chant* ; l'autre est la *tonalité moderne*.

Les conséquences de ces vérités évidentes sont celles-ci : 1° Il ne peut y avoir en musique que repos ou mouvement : il n'y a donc que deux accords, à savoir, celui de repos, qui est l'*accord parfait*, et celui de mouvement, qui est l'*accord de septième dominante;* d'où il suit qu'aucun autre autre accord n'étant nécessaire pour remplir les mêmes fonctions, les autres formes harmoniques ne sont que des modifications de celles-là ; modifications facultatives, dont l'usage est uniquement déterminé par la volonté de l'artiste et par les fantaisies de son imagination. 2° L'harmonie purement consonnante, étant dépourvue d'attraction, est inséparable de l'unité tonale; tandis que l'harmonie dissonante naturelle conduit à la *transition*, ou en d'autres termes à la *modulation*, c'est-à-dire, au passage d'un ton à un autre. 3° Et enfin, l'harmonie du repos ou de l'accord parfait présentant toujours par elle-même un sens fini, n'a pas de *cadence* proprement dite ; l'harmonie dissonante naturelle ou de septième dominante, au contraire, ayant une tendance de résolution par l'harmonie consonnante, conduit à la nécessité de la conclusion, c'est-à-dire à la cadence dont elle crée le besoin en même temps qu'elle y satisfait.

Telle est la doctrine simple, générale et complète à laquelle m'ont conduit de longues et laborieuses méditations concernant les caractères distinctifs des deux ordres de tonalité. On en peut voir les développements et toutes les conséquences dans mon *Traité complet de l'harmonie*. Le passé, le présent et l'avenir de l'art et de la science y sont contenus. Les faits harmoniques que l'imagination des compositeurs n'a point encore mis en œuvre y sont décrit *à priori* ; enfin, j'y démontre jusqu'à l'évidence que toute la musique, depuis les premiers essais de l'harmonie jusqu'aux dernières limites de ses développements possibles, est renfermée en quatre époques, qui sont celles de l'unité invariable du ton, celle de la transition d'un ton dans un autre par l'accord dissonant naturel ; celle de la modulation possible en plusieurs tons différents par une seule harmonie ; et enfin celle de la relation de tous les tons entre eux par les tendances multiples de l'harmonie dissonante, enrichie de toutes ses modifications possibles. Je réforme en même temps la langue de la musique en donnant le nom d'*unitonique* à l'art de la première époque, au lieu de l'appeler *genre diatonique* ; expression fausse, puisqu'il n'existe pas de tonalité où tous les sons de la gamme sont placés à des intervalles d'un ton. J'appelle *transitonique* l'époque de l'art où le passage d'un ton est devenu possible par l'accord dissonant naturel, au lieu de lui donner le nom de *genre chromatique*, expression vague qui n'indique pas la nature du phénomène ; le nom de *pluritonique*, que je donne à la troisième époque, me paraît préférable à celui d'*enharmonie*, parce qu'il fait connaître le résultat des successions harmoniques ; enfin, j'appelle *omnitonique* une quatrième époque qui n'a point été prévue par mes prédécesseurs, et au-delà de laquelle je n'aperçois plus rien dans le domaine des relations tonales.

FÉTIS père.

(*La suite au prochain numéro.*)

MUSIQUE RELIGIEUSE.

M. le ministre de l'instruction publique et des cultes a adressé, le 2 de ce mois, la circulaire suivante à NN. SS. les archevêques et évêques :

« Monseigneur,

» La musique religieuse, qui ajoute un si grand éclat aux solennités du culte, a perdu le caractère sacré que lui assignaient ses antiques traditions. Il faut surtout attribuer cette décadence à l'absence d'écoles spéciales et à l'obligation où l'église est aujourd'hui réduite de demander au théâtre ses organistes, ses chanteurs, ses maîtres de chapelle et ses compositeurs.

» Comme tous les amis de l'art religieux, vous aurez assurément regretté, Monseigneur, qu'aucune tentative n'ait été faite encore pour doter nos sanctuaires d'une véritable musique sacrée et d'artistes élevés et formés pour elle. Cet essai, que j'espère voir couronner d'un plein succès, M. Niedermeyer vient de l'entreprendre, en fondant à Paris une école où seront préparés par l'étude du chant, du contre-point, de la fugue et des chefs-d'œuvre des grands maîtres des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, tous les artistes destinés à composer les maîtrises et les chapelles de nos cathédrales, depuis le simple enfant de chœur jusqu'au compositeur.

» Le plain-chant, base de la musique religieuse, sera dans cette école l'objet d'un soin particulier. Son exécution, maintenant abandonnée à la routine, ne produit que des effets incomplets. On semble oublier que c'est à sa tonalité propre que le plain-chant doit ce caractère grave et religieux qu'on lui fait perdre en l'associant à l'harmonie moderne. L'étude des grands maîtres du XVIe siècle ramènera utilement l'attention sur cette vérité méconnue. Dans leurs œuvres, écrites pour les voix seules, la plupart des sujets sont empruntés au plain-chant, et la tonalité des développements qu'ils leur donnent ne s'éloigne jamais de celle du plain-chant lui-même.

» Déjà ces idées ont été comprises et encouragées par Mgr l'archevêque et par MM. les curés de Paris. J'espère, Monseigneur, qu'elles auront également votre approbation.

» L'institution de M. Niedermeyer est située dans un des plus beaux quartiers de Paris. L'instruction morale et religieuse des élèves, leur surveillance habituelle, seront confiées au clergé de Saint-Louis-d'Antin. Ils recevront, en outre, un enseignement littéraire mesuré à leurs besoins, et qui comprendra la lecture, l'écriture, la langue française, l'histoire, la géographie. On leur apprendra aussi l'arithmétique et les éléments du latin, de l'italien et de l'allemand.

» Les études artistiques, qui font l'objet principal du programme de l'établissement, embrasseront les éléments de la musique, le solfége, le chant, le chant simultané, le plain-chant, l'orgue, l'accompagnement ou basse chiffrée, l'harmonie, le contre-point, la fugue, l'instrumentation et l'histoire de la musique. Outre les cours suivis en com-

mun, chaque élève recevra tous les jours les leçons individuelles que nécessitera sa vocation particulière.

» Pour ces cours et pour ces leçons, M. Niedermeyer s'est adjoint des professeurs choisis parmi les artistes les plus renommés, sortis de la célèbre école de Choron.

» Cet exposé, Monseigneur, vous dit assez que l'école fondée par M. Niedermeyer contribuera puissamment à l'amélioration et au développement de la musique religieuse. C'est dans cette pensée que M. le ministre d'Etat a accordé à l'établissement une subvention de 5,000 fr. sur le crédit des beaux-arts, et que je lui ai promis une allocation annuelle de 18,000 fr. sur les fonds du budget des cultes. Cette dernière somme sera convertie en trente-six demi-bourses de 500 fr. chacune, que je réserverai aux jeunes gens heureusement doués et sur lesquels l'épiscopat jugerait à propos d'attirer mon attention. En ce qui vous concerne, Monseigneur, je vous saurai gré de l'empressement que vous voudrez bien mettre à me faire connaître vos intentions. Permettez-moi donc de réclamer votre concours et votre bienveillant intérêt pour assurer le succès d'une œuvre dont Votre Grandeur ne peut manquer d'apprécier tous les avantages au double point de vue de la religion et de l'art.

» Agréez, Monseigneur, l'assurance de ma haute considération,

» *La ministre secrétaire d'Etat au département de*
» *l'instruction publique et des cultes.*

» H. FORTOUL. »

(*Moniteur* du 24 août.)

MÉLODIE ET POÉSIE.

(Deuxième article) (1).

Nous avons dit précédemment que le compositeur, s'il a idée de la puissance de son art, s'il sent sourdre en lui ce besoin de créer qui tourmente le véritable artiste, doit désirer que de nouvelles relations s'établissent entre lui et le poëte, et que ce dernier cesse de lui tracer un de ces chemins qu'on nomme vulgairement le pont aux ânes. La servilité intellectuelle d'*il signor poeta* de l'Italie doit cesser, car la monotonie du vers et du rhythme de complaisance produit nécessairement la monotonie mélodique; et il n'y a que les compositeurs médiocres qui doivent désirer la continuation des vers lyriques comme on les a faits jusqu'à ce jour, ces vers

D'une moitié de rime habillés au hasard,
Seuls et jetés par ligne exactement pareille,
De leur chute uniforme importunant l'oreille,
Ou bouffis de grands mots qui se choquent entr'eux,
L'un sur l'autre appuyés, se traînant deux à deux.

Les vieux maîtres de notre école musicale, et surtout Gluck, se sont montrés scrupuleux observateurs de la prosodie et des règles de la déclamation dans leur mélodie, qui souvent même n'a pas de carrure ; et en cela ils sont plus vrais que nos compositeurs modernes, pour qui l'harmonie apprise est presque tout.

La mélodie est d'origine divine ; l'harmonie est le résultat d'un calcul humain ; et la preuve, c'est qu'on n'entend jamais les chants des oiseaux procéder par tierces, sixtes et autres consonnances ou dissonances, non plus que le murmure multiple des vents, le choc des tonnerres si varié d'intonations et de rhythmes qui, réunis, forment la grande et pompeuse harmonie de la nature. Ce qui rend l'harmonie terrestre étroite et prévue, c'est la recherche trop minutieuse et la combinaison trop scientifique de sons.

Comme il était sans doute dans les vues du créateur de mettre un frein à l'imagination dont il a doué cependant la créature, d'enchaîner Prométhée ou la pensée, il donna l'harmonie primitive à l'homme pour arrêter la trop libre allure de la mélodie; puis la découverte de l'accord de septième dominante vint parquer l'idée musicale ; elle restreignit la pensée mélodique dans cette formule paresseuse et monotone désignée par ces deux mots : cadence finale, surnommée parfaite très-imparfaitement.

On a souvent agité la question de savoir si les Grecs connaissaient l'harmonie, et l'on a généralement conclu qu'ils ignoraient cette science, ce qui paraît assez singulier quand on peut lire dans Platon : « Le mouvement harmonique enchante les oreilles, comme le mouvement des astres enchante les yeux. Ces deux sciences, l'astronomie et la musique, sont sœurs, d'après les pythagoriciens, et comme ils ont extrêmement approfondi cette matière, nous profiterons de ce qu'ils en ont dit, ainsi que de leurs autres découvertes en quelque genre que ce soit, observant néanmoins avec soin notre maxime de veiller à ce qu'elles ne donnent point à nos élèves des leçons imparfaites, qui n'aboutiraient pas au terme où doivent tendre toutes nos connaissances, comme nous avons dit au sujet de l'astronomie. Ne voyons-nous pas que la musique aujourd'hui n'est pas mieux traitée que sa sœur? On borne cette science à la mesure des tons et des accords sensibles : travail aussi inutile que celui des astronomes que je viens de citer. Nos musiciens parlent sans cesse de cadences ; ils approchent l'oreille, comme pour surprendre les sons au passage : les uns disent qu'ils entendent un son mitoyen entre deux tons, et que ce son est le plus petit intervalle qui les sépare ; les autres soutiennent, au contraire, que ces deux tons sont parfaitement semblables. Les uns et les autres préfèrent le jugement de l'oreille à celui de l'esprit. » Les disputes des mathématiciens harmonistes de nos jours, croyant accabler de leur supériorité scientifique les musiciens empiriques, ne sont que la continuation de ces controverses de l'antiquité. Socrate répondant à son interlocuteur, dans *la République*, de Platon, signale ces *braves* musiciens, comme il les appelle, qui font souffrir les cordes, dit-il, les mettent à la question, et les tourmentent au moyen de chevilles; mais il ne veut s'occuper que de ceux dont il faut faire choix pour enseigner l'harmonie aux élèves. Ceux-ci font la même chose que les astronomes: ils cherchent de quels nombres résultent les accords qui frappent l'oreille ; mais il n'ont jamais mis en problème d'examiner quels sont les nombres harmoniques et ceux qui ne le sont pas, ni d'où vient entre eux cette différence.

Si la lyre, qui permettait de faire entendre des sons simultanément et dont se servaient les Grecs dès la plus haute antiquité, ne devait donner la pensée que les enfants d'Hellen connaissaient l'harmonie, les observations de ce philosophe sur cette science, et beaucoup d'autres réflexions de ces hommes illustres en donneraient suffisamment la conviction aux demi-savants comme aux hommes vraiment érudits.

Il n'en est pas de même sur ce qui est relatif à la mélodie ; et la manière dont Platon définit cette forme de la science des sons ne nous paraît pas très-claire quand il dit : « Il nous reste à parler de cette autre partie de la musique qui regarde le chant, la mélodie. Cette mélodie, ajoute le philosophe, est composée de trois choses : des paroles, de l'harmonie et du nombre. » L'accent prosodique et soutenu de la langue harmonieuse des Grecs formait, à ce qu'il paraîtrait, toute leur mélodie, et c'est ce qui faisait dire à leurs poëtes : *Je chante....* Mais il est à présumer qu'ils ne connaissaient pas la mélodie indépendante de la parole, capricieuse, rhythmée ou non. Leur chant suivait en esclave la parole, l'harmonie et le nombre. Le maître disait : « Ceux qui sont à la tête de notre république veilleront spécialement à ce que l'éducation se maintienne dans toute sa pureté ; ils ne souffriront pas qu'on innove rien touchant la musique; et lorsque quelqu'un dira que *les chants nouveaux sont ceux qui plaisent davantage,* ils craindront qu'on ne s'imagine que le poëte parle non de chansons nouvelles, mais d'une nouvelle méthode de chant, et qu'il approuve de pareilles innovations. Il ne faut ni les approuver ni croire que ce soit là le sentiment d'Homère. On prendra garde d'adopter rien de nouveau en fait de musique, parce que c'est risquer de tout perdre. Si l'éducation des enfants, qui d'abord semble n'être qu'un jeu, commence bien ; si l'a-

(1) Voir le n° 34.

mour de l'ordre entre dans leur cœur avec la musique, il arrivera, par un effet contraire, que tout ira de mieux en mieux; en sorte que si la discipline était tombée en quelque point, eux-mêmes la redresseraient un jour. Ils rétabliront ces observances qui passent pour des minuties, et que leurs prédécesseurs avaient entièrement négligées : par exemple, de se taire devant les vieillards, de se lever lorsqu'ils paraissent, de leur céder partout la place d'honneur, d'observer le réspect dû aux parents, etc., etc. »

D'après ce sentiment de l'art et de telle doctrine, on voit que la musique, l'harmonie et le discours poétique, qu'ils appelaient la mélodie, n'étaient pas seulement, chez les Grecs, l'ordre et l'harmonie appliqués à l'ensemble du gouvernement comme on l'a dit, mais qu'ils avaient une connaissance spéciale de la science des sons. Cependant la mélodie, cette fleur d'idéalité sonore, ce cri naturel de joie, d'amour ou de douleur, ces sons successifs sans règle et qu'on peut régler pourtant; cette manifestation du sauvage comme de l'homme civilisé, ce chant par lequel les nations se caractérisent bien mieux que par l'harmonie, et qui possède le droit imprescriptible de dominer cette orgueilleuse sœur, la mélodie, si singulièrement et si peu définie par Platon, offre un vaste champ aux investigations du philosophe musicien, du critique, de l'analyseur de cette chose agréable, investigations qui peuvent être au moins aussi intéressantes que celles du mathématicien qui se croit musicien par A plus B.

Et pour en revenir à l'union de la mélodie et de la poésie, nous disons et répétons que la première est assez indépendante pour laisser marcher la seconde dans sa force et dans sa liberté ; que des caprices du rhythme et de l'inattendu de la ponctuation peut naître un chant neuf, original.

Mlle Pauline Flaugergues a publié naguère un volume des dernières poésies de Henri de Latouche, enlevé récemment et trop tôt aux lettres. Ces excellents vers portent leur lyrisme avec eux, et plusieurs pièces de ce volume de philosophie poétique, de charmantes et délicieuses pensées prêtent à la musique, à la mélodie comme nous la comprenons. Un compositeur étranger a essayé de jeter des mélodies sur ces vers, et de leur faire suivre l'allure indépendante et capricieuse de ces pensées de notre poëte élégant et pur. Sous le titre d'*Etudes de rhythmes mélodiques*, il a écrit des chants qui ont du moins le mérite de ne pas ressembler à ce que les vaudevillistes, dans leur langage antimusical, nomment des airs carrés, ou de sortie, ou parlants. Nous analyserons quelques-uns de ces morceaux qui nous viennent de l'antique Lusitanie, pays de l'auteur, et qui satisfont malgré cela aux exigences de notre langue, de notre prosodie un peu équivoque, et qui pourraient bien ouvrir une nouvelle voie à l'art du chant.

HENRI BLANCHARD.

CORRESPONDANCE.

Brühl, près Cologne, 24 août.

Permettez-moi de vous parler d'une espèce de fête musicale à laquelle j'ai assisté ce matin, solennité dont la presse s'occupera bien peu, car il n'y avait là aucune espèce de célébrités, ni grands chanteurs, ni grands virtuoses, mais qui cependant, sous bien des rapports, mérite d'arriver à la connaissance du public musical. Il y a ici un séminaire (catholique) pour l'éducation des maîtres d'école, et dans ce séminaire il y a un professeur de musique, M. Tœpfer. Ce digne homme a eu, il y a quelques années, la bonne et belle idée de former une association des professeurs des arrondissements de la *Liez* et de la *Roehr* (deux petits fleuves qui leur donnent leur nom) tendant à l'amélioration de la musique d'église. Tous les ans, dans le concert du mois d'août, se réunissent ici un grand nombre de ces messieurs, amenant avec eux leurs jeunes élèves choisis dans toutes les écoles rurales pour exécuter quelque grande composition d'un des illustres anciens du XVIe siècle. Aujourd'hui on a chanté la fameuse messe, dite du pape Marcel, de Palestrina, et je vous assure que c'était une exécution tellement belle, tellement pure et expressive, que nous en avons tous été émus et touchés au plus haut degré. Le chœur se composait de 180 garçons pour le soprano et l'alto, et de quelques centaines d'hommes pour les voix de ténor et de basse. Vous admirerez avec moi l'amour de l'art et l'intelligence artistique répandus dans ces contrées, quand vous saurez que ce grand chœur est composé d'hommes et d'enfants appartenant à des communes rurales qui ne se réunissent tous ensemble pour la première fois que le jour qui précède l'exécution. Sur une édition faite par M. Tœpfer, où les nuances sont fixées avec infiniment de jugement et de vrai sentiment, les maîtres d'écoles de toutes ces communes préparent longtemps d'avance l'exécution de l'ouvrage en le faisant étudier dans leurs heures de loisir par les meilleurs de leurs petits paysans et en l'étudiant eux-mêmes. Les villages voisins les uns des autres se réunissent de temps en temps.

M. Tœpfer fait quelques petits voyages d'inspection jusqu'à ce que jugeant tout cela suffisamment préparé, deux jours convenables sont fixés pour la grande répétition d'ensemble et pour l'exécution. Vous jugez ce que c'est qu'une répétition de ce genre; elle dure presque toute la journée; mais aussi le directeur a dû être content du résultat obtenu par tant de travail et de dévouement. La réunion nombreuse qui s'est trouvée à l'église aujourd'hui (dans laquelle il y avait une quantité d'hommes distingués, de musiciens remarquables) a éprouvé une de ces impressions musicales dont le souvenir ne s'efface jamais. J'ai l'air d'exagérer, et pourtant je ne dis que la simple vérité en vous assurant qu'à la chapelle Sixtine, où j'ai entendu cette même messe par les fameux chanteurs du pape, j'en ai été moins saisi, et je l'ai moins comprise que ce matin à cette simple église, où des enfants de laboureurs et de modestes maîtres d'école s'en sont faits les interprètes.

Le gouvernement a récompensé déjà, il y quelque temps, les efforts de M. Tœpfer en lui conférant le titre de *Musikdirektor*, et aujourd'hui, pendant un dîner de quatre cents personnes, où il y avait un grand nombre des collègues de M. Tœpfer présent, ces derniers lui ont fait cadeau d'un crucifix en argent et d'une fort belle collection d'ouvrages de Palestrina et d'autres compositeurs du XVIe siècle. M. Tœpfer, qui est la modestie personnifiée, a été quasi attéré de cette démonstration faite en son honneur.

Pendant que je vous écris ces lignes, nos petits paysans retournent par joyeuses bandes à la gare du chemin de fer sous la garde de leur professeur, chantant de petits *Credo* à trois et à quatre parties avec une justesse remarquable et avec toute la gaîté que leur donne un triomphe dont ils revendiquent leur petite part. Vraiment c'est le pays de l'instruction populaire, du dévouement et du sentiment artistique par excellence, que cette Allemagne à laquelle tant d'autres choses restent à souhaiter.

ÉPHÉMÉRIDES MUSICALES.

28 août 1774. Mort de Nicolo JOMELLI, à Naples. Ce célèbre compositeur était né à Aversa, en 1714.

29 — 1782. Mort de Chrétien-Henri MULLER, organiste de la cathédrale de Halberstadt.

30 — 1809. Naissance d'Adolphe-Frédéric HESSE, un des plus grands organistes actuels, à Breslau.

31 — 1735. Naissance de Joseph HUBNER, compositeur de musique d'église, à Kleppelsdorf.

1er septembre 1816. Première représentation de *Faust*, opéra de Louis Spohr, à Prague.

2 — 1769. Première représentation de *l'Amant déguisé ou le Jardinier supposé*, de Philidor, à la Comédie italienne (Opéra-Comique) de Paris.

3 — 1828. Charles-Léopold BOEHM est nommé violoncelliste solo du prince de Fürstenberg, à Donaueschingen.

THÉODORE PARMENTIER.

Dans les Ephémérides musicales du 21 août, lisez *Neustadt* au lieu de *Henstadt*.

Dans les Ephémérides musicales du 23 août, lisez 17 mars 1762, au lieu de 17 mars 1726.

NOUVELLES.

⁂ La réouverture de l'Académie impériale de musique est encore ajournée : elle n'aura lieu que vers le 9 du moisprochain. L'inauguration de la salle restaurée doit toujours se faire avec *les Huguenots*, enrichis d'un nouveau décor et fortifiés de masses chorales.

⁂ La première représentation du *Nabab* aura lieu mercredi prochain.

⁂ L'arrivée de Mme Lagrange à Lyon a ranimé les succès de la troupe italienne. Elle a chanté dans le *Barbier*, *Lucie* et *Don Pasquale*. Rossi, Calzolari et Armandi l'ont fort bien secondée.

⁂ Le Théâtre-Lyrique rouvrira ses portes jeudi prochain, 1er septembre, en donnant la première représentation de *la Moissonneuse*, opéra en trois actes, précédé d'un prologue dans lequel paraîtra la troupe entière.

⁂ On répète aux Variétés une comédie mêlée de chant, de M. Léon Battu, dont le rôle principal est confié à Mlle Larcena. La musique nouvelle employée dans cet ouvrage est de M. Jacques Offenbach. Il n'y a que trois personnages, qui seront joués par Leclère, Beaucé et Mlle Larcena, dont l'engagement à l'Opéra-Comique commencera le 1er janvier prochain.

⁂ Une messe solennelle de la composition de A. Laffite, maître de chapelle de l'église Saint-Paul-Saint-Louis, rue Saint-Antoine, sera exécutée aujourd'hui dimanche, 28 août prochain, dans cette paroisse par 100 artistes d'élite, chanteurs et exécutants. A l'issue de la messe, une quête sera faite au profit de la Caisse de secours de l'Association des artistes musiciens.

⁂ Jullien est parti pour New-York, accompagné de M. Arthur Chappell. Quelques jours après lui, Bottesini, Mmes Anna Zerr et Fiorentini ont pris la même route.

⁂ Il a été chanté, dimanche passé, 21 août, en l'église Saint-Roch, un *O salutaris*, en duo, par MM. Alexis Dupond et Nathan de l'Opéra-Comique, qui a fait grand plaisir aux fidèles et aux amateurs de la bonne musique religieuse. Ce fragment d'une messe en musique composée par M. de Folly, a prouvé que ce compositeur possède non-seulement le style sacré, mais qu'il réussirait aussi comme compositeur dramatique. Cet *O salutaris*, dit de cette voix large et pure que déploie ordinairement Alexis Dupond dans la musique d'église, a profondément impressionné l'auditoire. Nous qui avons été à même de voir la partition de cette belle messe qui sera exécutée entièrement et bientôt dans une de nos basiliques avec orchestre, nous avons pu juger de l'effet qu'aurait produit ce fragment si, au lieu de l'accompagnement du petit orgue du chœur, il eût été soutenu de l'instrumentation pittoresque de l'auteur : deux flûtes, deux hautbois, quatre violoncelles, deux basses et contre-basses. Les douces et suaves ondulations de ces divers intruments, sur la double mélodie si bien écrite pour les deux voix de ténor, doivent être d'un délicieux effet.

⁂ M. Kriegelstein vient d'être nommé facteur de pianos de S. M. l'empereur.

⁂ La Société des orphéonistes d'Arras donnera en cette ville, le 28 de ce mois, un concours de chant d'ensemble, auquel Aix-la-Chapelle, Liége, Gand, Lille, Douai et Paris doivent envoyer leurs sociétés les plus remarquables.

⁂ Un concours d'orphéons, organisé par M. Delaporte, a eu lieu dimanche dernier dans la ville de Sens. Avant le concours, la messe de M. Gounod avait été exécutée dans la cathédrale par les orphéonistes. Ensuite les diverses Sociétés chorales et les musiques d'harmonie sont entrées en lice. Voici comment les récompenses ont été décernées par les jurys. — *Concours d'harmonie.* Première division, 1er prix : Union musicale de Sens, médaille d'or. Deuxième division, 1er prix : Villeneuve-sur-Yonne, médaille de vermeil. Troisième division, 1er prix : le collége de Sens, médaille d'or; 2e prix : Droupt-Saint-Bâles, médaille en vermeil; 3e prix : Brie-Comte-Robert, médaille d'argent. Prix d'encouragement : Coulange-la-Vineuse, médaille de bronze. — *Concours de chant.* Première division, 1er prix : Société chorale populaire du Conservatoire de Paris, dirigée par M. Batiste; 2e prix : les enfants de la Seine; l'orphéon de Meaux, mention très-honorable. (Les enfants de Paris s'étant fait entendre sans entrer en lice, le jury se plaît à reconnaître la supériorité qu'ils ont montrée dans les divers morceaux qu'ils ont exécutés et s'associe aux applaudissements que le public leur a prodigués.) Deuxième division, section unique, 1er prix : l'Union Wilhemienne; 2e prix : l'orphéon de Sens; 3e prix : la chorale de l'Odéon. Troisième division, première section, 1er prix : orphéon de Villeneuve-sur-Yonne; 2e prix : orphéon de Corbeil; 3e prix : orphéon de Joigny. Deuxième section, 1er prix : orphéon de Maraye-en-Othe; 2e prix : les enfants de Villeneuve-sur-Yonne. Quatrième division, première section, 2e prix : école communale des jeunes filles de Sens; deuxième section, 1er prix : collége de Sens et école communale de Joigny *ex æquo;* 2e prix : école communale de Villeneuve-sur-Yonne. — A la fin de la proclamation des prix, le directeur d'une des Sociétés chorales du département de l'Yonne s'est avancé vers l'estrade et a dit qu'il venait offrir, au nom de son département et de celui de Seine-et-Marne, une médaille d'or à M. Delaporte. Un banquet a été offert par M. le baron d'Yauville, ancien maire de Sens, aux membres du jury et à quelques autres invités. Le soir, la ville était illuminée; le lendemain il y a eu un concert dans lequel on a entendu M. Battaille, Mlle Lefebvre et Boulard, de l'Opéra-Comique, et aussi Mlle Dobré.

⁂ Géraldy, après avoir fait une tournée brillante en Bretagne, où il a obtenu les plus grands succès, surtout dans les concerts qu'il a donnés à Nantes et à Saint-Malo, vient d'arriver à Paris.

⁂ L'autre soir Offenbach faisait exécuter, sous sa direction, une de ses charmantes compositions qui plaisent tant au public du Théâtre-Français. S. A. I. le prince Jérôme, qui assistait à cette représentation, lui fit demander par son aide-de-camp la jolie schottisch qu'il venait d'entendre. Offenbach s'empressa de se rendre à ce désir. Le lendemain, le célèbre artiste recevait, avec une lettre des plus flatteuses, une magnifique épingle en souvenir du plaisir qu'il avait fait éprouver à S. A. I.

⁂ M. Auguste Tolbecque, le jeune et habile violoncelliste, s'étant fait entendre dans le concert donné pour les pauvres de Passy, vient de recevoir de cette commune une magnifique médaille d'argent.

⁂ Il existe actuellement en Belgique 662 Sociétés philharmoniques, qui se trouvent réparties dans les diverses provinces comme il suit : Flandre orientale, 143; Hainaut, 141; Brabant, 94; Flandre occidentale, 74; Anvers, 59; Namur, 59; Liége, 49; Limbourg, 28; Luxembourg, 15. Le nombre total des communes du royaume étant de 2,524, il y a donc 1 Société philharmonique par 4 communes.

⁂ La *Gazzetta musicale* de Milan, dans son numéro du 21 de ce mois, annonce la mort d'Isidoro Cambiasi, l'un de ses collaborateurs distingués; et celle du docteur Lichtenthal, l'auteur du *Dictionnaire de musique.* Ce dernier était né à Presbourg en 1780, mais l'Italie était devenue sa seconde patrie.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

⁂ *Dieppe*, 23 août. — M. Ch. Vervoitte, maître de chapelle de la cathédrale de Rouen, vient d'être nommé, par l'administration départementale, maître de la chapelle de l'Empereur et de l'Impératrice, pendant le séjour à Dieppe de Leurs Majestés. Cette chapelle se compose de la maîtrise de Rouen, de la Société philharmonique et de l'école municipale de Dieppe. Les œuvres de M. Vervoitte seront exécutées, chaque dimanche, par 200 chanteurs, dans l'église de Saint-Rémy. — La musique des guides fait fureur à Dieppe; elle joue presque tous les soirs, soit dans la cour de l'Hôtel-de-Ville, pendant le dîner de Leurs Majestés; soit sur la place du Théâtre, soit enfin à l'établissement. Une musique de bataillon de chasseurs de Vincennes, c'est-à-dire exclusivement composée d'instruments de cuivre, a su, malgré l'infériorité du nombre, mériter aussi les applaudissements des amateurs qui se groupent sur les places autour de cette bande de musique militaire. On sait que la musique est organisée avec les instruments de M. Sax et d'après son nouveau système d'organisation. La fanfare du 8e chasseurs à pied est également organisée, à titre d'épreuve, avec les nouveaux clairons Sax et d'après sa nouvelle organisation.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

⁂ *Aix-les-Bains*, 25 août. — Le concert donné, il y a quelques jours, au Casino, par MM. Sivori et Richard Mulder, a été des plus brillants. Rien n'égale l'impression profonde causée par l'éminent violoniste. Impossible de chanter avec plus d'âme et de goût : dans la prière de *Moïse* : c'est Paganini lui-même ; Sivori lui a dérobé son archet, ses tours de force et sa vigueur. Richard Mulder a dignement soutenu la lutte sur le piano. Il est difficile de jouer avec plus de netteté, de limpidité, de sentiment. La *Cascade* et le *Tambour de bosque*, études de la composition de Mulder, ont enlevé tous les suffrages ; mais ce qui a surtout électrisé l'assemblée, c'est le duo concertant pour piano et violon sur des *Souvenirs d'Italie*, exécuté par les deux éminents artistes. Mme Mulder a contribué au charme de cette intéressante soirée par quelques romances qu'elle a chantées avec beaucoup de goût. On a remarqué principalement une *Valse* composée par M. Mulder, et que Mme Mulder seule, ce nous semble, pouvait être appelée à exécuter, car les traits brillants et les roulades y sont tellement rapides qu'il faut pour les aborder une organisation exceptionnelle. Inutile de dire que des applaudissements frénétiques ont éclaté de toutes les parties de la salle pour saluer les artistes, qui ont été rappelés plusieurs fois.

⁂ *Hombourg*, 18 août. — L'aristocratie des talents coudoie ici les illustrations de la politique, de la naissance et de la fortune. C'est ainsi que pendant le cours de cette saison nous avons entendu et applaudi successivement Johanna Wagner, Vieuxtemps, Pischek et, tout récemment, Roger, le célèbre ténor de l'Opéra français. C'est le 15 août même, jour de la fête impériale, que l'éminent artiste a donné son concert. La voix de Roger est toujours fraîche, toujours dramatique, passionnée, et son beau talent n'a fait que grandir au milieu des ovations de toute l'Allemagne. Chargé de bravos et de couronnes, il nous a quittés le surlendemain pour rentrer en France par la Belgique.

⁂ *Vienne.* — Les répétitions de *la Favorite* de Donizetti, qui doit être représentée au théâtre de la cour, ont commencé : les principaux rôles ont été confiés à Mme Czillaz et Steger.

⁂ *Leipzick.* — Roger a débuté ici, comme partout en Allemagne, par le rôle de Georges Brown. Le célèbre ténor a donné en tout trois représentations. Avons-nous besoin d'ajouter que son succès a été prodigieux?

Le Gérant : BRANDUS.

Nouvelles publications de BRANDUS et Ce, éditeurs, 103, rue Richelieu.

CHARLES VOSS

LA SYLPHIDE PARISIENNE
POLKA BRILLANTE POUR LE PIANO.
Op. 155. — Prix : 5 francs.

Grande fantaisie brillante sur
LES PURITAINS
Pour le piano. — Op. 157. — Prix : 7 fr. 50.

ÉDOUARD WOLFF

Op. 173. Trois chansons polonaises . . . . . 6 »
Op. 175. Tarentelle de concert pour le piano. 7 50
Op. 176. Marche funèbre, pour le piano. . . . . 5 »
Op. 177. Marche triomphale, pour le piano . . . . . 5 »

HECTAMERON
Collection de 100 nouvelles études progressives et de perfectionnement pour le piano, par
CH. CZERNY
Op. 807. — En dix livraisons; chaque : 9 fr.

VINGT-QUATRE PRÉLUDES
Dans tous les tons, majeurs et mineurs, pour le piano,
PAR
STEPHEN HELLER
Op. 81. — Deux suites, chaque : 9 fr.

CHEZ BRANDUS ET Ce,
103, rue Richelieu.
COLOMBINE
POLKA.

CHEZ MEISSONNIER,
22, rue Dauphine.
MISS BETSY
POLKA-MAZURKA.

CHEZ L. MAYAUD ET Ce,
7, boulevard des Italiens.
FORTUNÉE
REDOWA.

Composées par
CAMILLE MICHEL.

SOUS PRESSE :

GUILLERETTE
POLKA DU MONDE.
Prix : 4 fr.

G. GIRAUDON
ANDANTE DE CONCERT pour piano, dédié à Sigismond Thalberg.
Prix : 9 fr.

LIRA SACRO-HISPANA
Gran coleccion de obras de
MUSICA RELIGIOSA
COMPUESTA
Por los mas acreditados maestros espanoles, tanto antiguos como modernos : publicacion que se hace bajo la proteccion de S. M. la Reina (Q. D. G.).

LIRA SACRO-HISPANA
GRANDE COLLECTION DES ŒUVRES DE
MUSIQUE RELIGIEUSE
Composée par les meilleurs maîtres espagnols, tant anciens que modernes, publiée sous la protection de S. M. la Reine d'Espagne.
DIVISÉE EN 4 PARTIES :
La 1re comprendra les œuvres du XVIe siecle, la 2e celles du XVIIe siècle. la 3e celles du XVIIIe siècle et la 4e celles du XIXe siècle.
PRIX DE LA LIVRAISON : 3 FR.
PUBLICATION DE MARTIN Y SALAZAR, ÉDITEURS, A MADRID.
On souscrit à Paris, chez BRANDUS et Ce, éditeurs, 103, rue Richelieu.

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Ce, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

20e Année. | N° 36. | 4 Septembre 1853.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. — A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, ET POUR TOUTE LA SUISSE. — Chez M. Ed. de la Flèchère, 193, rue du Terraillet.
Bruxelles. — Detrie Temson, 15, rue des Dominicains.
Londres. — S'adresser à M. Davison (Wessel et Cie), 229, Regent street.
St-Pétersbourg. — Maison Brandus, perspective Nevski.
Berlin. — Schlesinger, 34, u. d. Linden. — Bote et Beck, 42, Jaegerstr.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 31

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Théâtre impérial de l'Opéra-Comique, *le Nabab*, opéra comique en trois actes, paroles de MM. Scribe et St-Georges, musique de M. F. Halévy (première représentation), par **G. Héquet.** — Un chapitre de l'histoire du droit d'auteur en France (4e et dernier article), par **Paul Smith.** — Concours de symphonies ouvert par la classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique. — Messe de M. Lafitte. — Éphémérides. — Nouvelles et annonces.

THÉATRE IMPÉRIAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

LE NABAB,

Opéra comique en trois actes, poëme de MM. Scribe *et* de Saint-Georges, *musique de* M. F. Halévy.

(Première représentation le 1er septembre.)

Vous croyez peut-être qu'un nabab est un Indien, un des ces Indiens si horriblement riches qu'ils meurent sans avoir jamais connu le nombre de leurs roupies? Détrompez-vous. Nous avons changé tout cela, comme dit Sganarelle. Voici un nabab qui est bel et bien Anglais, et même Anglais de haute race. Lord Evandale est son nom. Apparemment il descend en ligne directe de ce lord Evandale dont sir Walter Scott a raconté la bravoure, la modération, l'humanité, la générosité incomparable, et la fin tragique. En ce cas, il doit être Ecossais. Mais Anglais ou Ecossais, que nous importe? n'est-ce pas tout un pour nous autres Parisiens?

Lord Evandale habite Calcutta, où il s'ennuie comme un prince. Il y a une bonne raison pour cela : c'est qu'il n'a pas d'autre profession que celle de nabab, et qu'il n'a pas le bonheur d'être avare. L'avarice seule peut donner à l'homme la force de porter le poids d'une fortune inépuisable. Il y a cependant une circonstance qui devrait donner de l'intérêt à sa vie. C'est qu'il est marié depuis deux ans, que sa femme est jeune, aussi belle que jeune, aussi coquette que belle, aussi contrariante que coquette, aussi opiniâtre que contrariante, aussi impertinente qu'opiniâtre, qu'il la déteste et qu'elle le lui rend avec usure. Il y a là, ce me semble, de quoi occuper un honnête homme jusqu'au jour du jugement dernier. C'est la guerre organisée, la guerre sans trève et sans merci. Et qu'y a-t-il de plus intéressant que la guerre.... pour ceux qui la font, bien entendu? A la place de lord Evandale, je ne m'ennuierais pas, moi. Qu'on me donne sa fortune et sa femme par dessus le marché : je fais mon affaire de l'une et de l'autre. Mais lord Evandale est un seigneur essentiellement pacifique, qui craint, par dessus toute chose, de s'échauffer, qui recule avec effroi devant tout exercice violent; et quand il s'agit, soit de lire sa correspondance, soit de compter l'argent qu'on lui envoie, soit de monter à cheval, soit d'opposer aux caprices de milady la volonté de mylord, il n'a qu'un refrain à la bouche : Il fait trop chaud! Cela répond à tout et le dispense de tout. Quarante degrés Réaumur à l'ombre, voilà, je le soupçonne, la véritable maladie de lord Evandale, qui, à tout prendre, est un bon diable, quoique l'ennui le rende souvent irritable, fantasque et bourru.

Son ennui étant arrivé au plus haut point, il a résolu de mourir, et n'hésite plus que sur le choix du moyen. Il pense un moment au pistolet, qui lui paraît convenir assez à un *gentleman*; mais la chaleur!... Un flacon d'opium versé dans un sorbet lui paraît décidément mieux approprié au climat. Va donc pour l'opium! Mais il a un ami qui va gêner un peu l'exécution de ce projet.

C'est M. Clifford, docteur médecin, que tout le monde croit mort depuis cinq ans, qui vient de lui écrire pour lui annoncer sa prochaine visite et son changement de nom. Il veut continuer à passer pour mort, et s'appellera désormais le comte Kourakoff. Le voici qui raconte à lord Evandale ses tristes aventures. Il s'était marié, l'imprudent! Le mariage lui ayant mal réussi, il était parti sans tambour ni trompette, et avait été faire, avec les Russes, une expédition bellico-scientifique dans le Caucase. Prisonnier des Circassiens, il a subi pendant quatre ans tous les opprobres et toutes les douleurs de l'esclavage. Il parle du fouet en homme qui sait ce que c'est. Vous imaginez sans peine avec quel mépris il accueille les doléances de son ami, qui est aussi un peu son élève. Etre trop riche! s'ennuyer! Avoir une femme qui vous tourmente, et veut aller au bal malgré vous! Le beau malheur! J'en ai vu bien d'autres. Quand même sa coquetterie provoquerait *les billets doux; quand même elle les accueillerait*; quand même, enfin.... Qu'est-ce que cela? Un sage l'a dit :

De loin c'est quelque chose,
Et de près ce n'est rien.

Mais lord Evandale ne pousse pas encore aussi loin la philosophie, et sir Arthur, son cousin, ayant logé insidieusement un poulet dans un bouquet à l'adresse de milady, milord se fâche, provoque son jeune parent, lui donne deux bons coups d'épée, malgré la chaleur, et, décidé à en finir avec la vie, fait donation de tout son bien à son ami Clifford ou Kourakoff, comme il vous plaira.

N'oublions pas ce qu'il fait avant d'aller se battre. Vous y trouverez une preuve nouvelle de la grande loi morale proclamée par l'auteur des *Deux journées*, en ces deux célèbres vers :

C'est ainsi que dans la nature
Un bienfait n'est jamais perdu.

Miss Dora, jeune Galloise, qui a perdu aux Indes son père et sa mère,

vient lui demander vingt guinées, pour s'en retourner en Angleterre auprès de son oncle Toby, fabricant de cigares. Il la rudoie un peu et lui donne trois cents guinées.

Puis il soupe et se verse la liqueur fatale. Mais Clifford, averti, l'arrête, et faisant valoir un engagement pris antérieurement par lord Evandale, il exige que celui-ci lui obéisse aveuglément pendant une année. C'est sa guérison qu'il entreprend.

Il réussit à merveille. Au second acte, lord Evandale n'est plus riche. Il est ouvrier, et le hasard, cette providence de l'opéra comique, l'a fait entrer tout justement chez l'oncle Toby, où il travaille sous la surveillance de cette jeune Dora que nous connaissons, et qui le protége, parce qu'elle lui trouve la voix de son bienfaiteur. Milord gagne cinq shillings par jour à faire des cigares, et fume la pipe pour se distraire de ses travaux. Il est heureux. Le temps bien employé est si court! L'argent a tant de prix et fait tant de plaisir quand on l'a gagné! Milord est complétement guéri, et ne demande plus qu'à vivre. Cette donnée philosophique est si vraie et si heureusement traitée jusque là, qu'on regrette de la voir se perdre plus tard et disparaître au milieu de complications scéniques plus amusantes et plus saisissantes que vraisemblables. Milord d'ailleurs est amoureux de Dora, qui, de son côté, l'aime beaucoup plus qu'elle ne dit. Ah! s'il n'était pas marié!

Mais voici le docteur qui arrive tout exprès pour le tirer d'embarras. Il a dans sa poche un journal de Bombay. Milady, selon cette feuille véridique, s'est embarquée avec sir Arthur, guéri, sur un paquebot, à la recherche de son époux fugitif. Le paquebot a péri corps et biens. Milord est libre.

Il en profite pour se remarier. Mais deux voyageurs dont la berline a versé, par hasard, viennent demander l'hospitalité dans la manufacture, et ces deux voyageurs sont lady Evandale, toujours escortée de son inséparable cousin. O hasard! ce sont là de tes coups! Vous voyez d'ici la surprise, et la consternation, et le dépit, et la rage, et les grands morceaux d'ensemble. Milord veut une séparation et propose à milady toute sa fortune en échange d'un divorce par consentement mutuel. Il n'en faut pas davantage pour que milady renvoie incontinent le cousin et réclame impérieusement sa place sous le toit conjugal.

Heureusement Clifford est là, et, pour la première fois depuis une année, il a vu enfin milady. Or, milady n'est en réalité que mistriss Clifford. Lord Evandale, qui a cru épouser une demoiselle ingénue, n'a épousé en effet qu'une veuve, ou du moins se croyant telle, et qui avait déjà traversé mille aventures. Les deux amis, sans s'en douter, n'avaient, à eux deux, qu'une seule femme. Mais, le docteur étant le premier en date, et la *polyandrie* n'étant pas permise, lord Evendale se trouve libre, et Dora devient à son tour milady. Ainsi finit cette comédie, à laquelle personne ne contestera une *charpente*, comme disent les gens de théâtre, construite avec beaucoup d'art, une mise en scène très-habile, des situations piquantes, un dialogue amusant et spirituel.

Il y a dans la partition des morceaux d'un mérite rare, et le *Nabab* est peut-être, de tous les ouvrages de M. Halévy, celui où ce grand compositeur a le plus cherché la mélodie, où il l'a rencontrée avec le plus de bonheur, de facilité, d'élégance, où la musique semble née le plus spontanément des paroles et destinée à jouir d'une popularité plus rapide et plus étendue.

Cette heureuse disposition de M. Halévy se fait remarquer dès l'ouverture. Après quelques accords préparatoires, les instruments à vent font entendre une gracieuse mélodie, que les instruments à cordes reproduisent. Puis la mesure change, le mouvement devient un peu plus vif, et le hautbois exécute la première phrase d'un boléro dont la mélodie est charmante et d'une extrême finesse. Les connaisseurs remarqueront avec quelle grâce cette première phrase rentre subitement dans le mode mineur, après avoir modulé au majeur relatif. Cela est neuf et piquant. Il n'appartient qu'aux maîtres de changer de ton avec tant de prestesse et si peu d'effort.

C'est un grand air chanté par lady Evendale qui fait les frais de l'introduction. Cet air, plein de disparates et de caprices, exprime à merveille le caractère du personnage. Le musicien annonce tout ce qu'est lady Evandale avant même que les auteurs du livret en aient dit un seul mot. C'est à de pareils traits que se reconnaît un compositeur dramatique.

Le duo qui suit, tableau ingénieusement tracé d'une querelle de ménage entre deux époux du grand monde et qui ont tous deux beaucoup d'esprit, est vif, piquant, expressif; loin d'y arrêter l'action dramatique, la musique l'anime, au contraire, et semble la précipiter. C'est un grand art et un grand mérite. L'auteur y a traduit ces deux vers :

Une femme en colère,
De se venger a toujours le moyen;

par une mélodie très spirituelle, et la phrase à deux voix de l'*allegro*, *Que cette sympathie*, etc., est d'un comique excellent.

Le couplet du docteur philosophe :

Des soucis du ménage
Aisément on guérit, etc.

est gai, piquant, et finement expressif. Mais l'*allegro* de la cavatine de Dora : *Léger navire*, etc., s'est fait remarquer encore davantage. La mélodie en est charmante, pleine de grâce et d'imprévu, et le motif primitif y est ramené par une rentrée fort originale. Ne quittons pas le premier acte sans mentionner encore la chanson à boire de Clifford : *Mes amis, puisqu'il faut qu'on succombe*, phrase heureusement trouvée, et que l'on chantera bientôt partout.

Un morceau plus heureux encore, et d'originalité moins contestable, c'est la chanson en l'honneur du tabac, par où commence le second acte. Justesse d'expression, franchise de rhythme, nouveauté de la forme, exquise élégance de l'harmonie, chant naturel, plein de gaîté, de verve et de fantaisie, tout ce qui garantit à la musique un succès populaire se trouve là. Le parterre et les loges ont crié *bis* tout d'une voix, et les chanteurs ne se sont pas fait prier. Ils ont eu raison. Jamais *bis* n'avait été plus motivé que celui-là.

On a également *bissé* un passage fort court où l'oncle Toby vantant le talent de violoniste de son ouvrier, Georges Preston, qu'il congédie en le regrettant, et qui n'est autre que lord Evandale, chante ou plutôt fredonne une phrase de concerto avec une netteté, une précision, une souplesse, une sûreté d'intonation, une agilité qui paraîtraient invraisemblables, si je n'ajoutais tout de suite que c'est Bussine qui se cache sous la perruque rousse et le paletot gris du fabricant de cigares. Rien de plus spirituellement fait, d'ailleurs, que ce petit morceau.

Il sert d'introduction à un duo comique où l'oncle Toby, qui s'est aperçu de l'inclination de sa nièce pour lord Evandale, ou Georges Preston, déclare à celui-ci le parti violent qu'il a cru devoir prendre. — *Pour toi mon estime est grande*, etc., etc., et la conclusion de ces prémisses flatteuses, c'est : *Avec mon amité va-t'en!* Ce mot *va-t'en* est amené par la phrase musicale, et ramené plusieurs fois de suite de la manière la plus plaisante. Le morceau tout entier est facilement écrit, franc de rhythme et d'allure, et fort gai. C'est de la bonne musique bouffe.

Il en faut dire autant du duo qui suit, entre l'oncle et la nièce. Celle-ci pleure de toutes ses forces, et Toby, par imitation, par sympathie, ne tarde pas à en faire autant. C'est un concert de gémissements et de larmes si spirituellement conçu, si gaîment exécuté, si plaisant, qu'on peut défier l'homme le plus mélancolique de l'écouter sans rire.

Le duo qui suit : *Quand sur les bords du Gange tu m'apparus*, etc., repose encore sur une donnée bouffonne. C'est une déclaration d'amour entreprise dans une manufacture de tabac; les émanations de l'atelier voisin prennent la passion à la gorge et l'empêchent de conclure. On a vu cette scène au Palais-Royal, il y a quelque seize ou dix-huit ans, dans un vaudeville intitulé : *Dieu vous bénisse!* Mais d'où que vienne l'idée, le compositeur l'a traitée à merveille, et c'est tout ce qui importe ici. Puis sir Arthur exprime sa déconvenue par une très-jolie

phrase, et l'orchestre, qui prend part à sa douleur, lui joue sournoisement, *sotto voce*, l'air : *J'ai du bon tabac dans ma tabatière*. Tout cela est fort amusant et d'une gaité qui se concilie toujours avec la délicatesse de goût la plus exquise.

Après une romance bien tournée, très-élégante et pleine de tendresse, l'action, qui se complique, amène la scène musicale la plus importante de la partition. Lord Evandale, sa femme et sir Arthur sont en présence; ceux-ci fort étonnés, celui-là dans le plus grand embarras, tous trois cruellement mystifiés par le sort, tous trois pleins de colère et respirant la vengeance. La belle occasion de chanter un trio ! Ils n'y manquent pas. L'ensemble commence par un canon : *Sort fatal*, etc., suffisamment mélodieux, fort bien disposé pour les voix, et d'une très-vigoureuse harmonie. Le chœur, qui intervient tout à coup à la fin, en redouble encore l'effet. C'est un morceau de maître.

Je demanderai à M. Halévy la permission d'admirer un peu moins la ballade galloise, qui ouvre le troisième acte. Peut-être l'ai-je mal comprise, peut-être ai-je mauvais goût; mais elle m'a paru manquer de naturel, et viser à l'effet plus souvent qu'elle n'y arrive. Le chœur aboie en crescendo : *Ouah! ouah! ouah! ouah!* Ces sortes d'onomatopées sont charmantes dans la musique bouffe ; le final de l'*Italienne à Alger* en est un exemple. Mais la ballade galloise est écrite d'un style sérieux qui prépare mal à la bouffonnerie du refrain. Après tout, ce n'est là qu'un détail de peu d'importance, et, n'ayant encore entendu le *Nabob* qu'une fois, je ne suis pas assez sûr de mon opinion pour insister beaucoup sur cette critique.

Il y a ensuite un fort joli petit duo entre mylord et milady, roulant presque tout entier sur une phrase simple, distinguée, expressive, que l'orchestre commence, et que la voix termine. Puis, quand vient la reprise et l'ensemble, mylord prend la place de l'orchestre, ou du moins se joint à lui. C'est une disposition ingénieuse, et les petites dimensions de ce morceau n'ôtent rien à sa valeur.

En résumé, *le Nabab* méritait bien tout le succès qu'il a obtenu. Ce succès a été brillant, et ne sera pas épuisé de si tôt. J'en ai la preuve dans les applaudissements et les acclamations du public, et je parle ici de cette partie du public qui garde le silence et demeure immobile quand elle n'est point satisfaite.

L'exécution est, en général, digne de l'œuvre, et une part de ce beau succès lui revient de plein droit. Mlle Favel est une lady de taille haute, fine et fort élégante. Sa voix est étendue et vigoureusement timbrée. Si elle chante parfois encore avec un peu d'effort, c'est que la facilité, le naturel et la juste mesure ne s'acquièrent au théâtre que par degrés, au prix de beaucoup de travail et de temps. Ce qui revient à dire que le défaut de Mlle Favel est d'être jeune. Charmant défaut !

Mme Miolan-Carvalho est une cantatrice admirable, savante, et qui joint à tout ce talent acquis une grande finesse d'expression et un goût parfait. On ne phrase pas avec plus d'élégance; on ne vocalise pas avec plus de grâce.

Coudere est plutôt acteur que chanteur, et c'est un des premiers acteurs de Paris. Il joue le rôle de lord Evandale de la manière la plus remarquable, avec une intelligence supérieure, beaucoup de chaleur et de verve, et son chant ne fait jamais tort à son jeu, parce que l'habile compositeur a eu soin de ne demander à sa voix que ce qu'elle pouvait donner.

Ponchard est en progrès. Il phrase bien; sa voix est facile et d'un timbre fort agréable. Mocker donne beaucoup de physionomie au rôle du docteur, et fait valoir, avec ce goût exquis qui lui est familier, tous les morceaux que le compositeur lui a confiés. Bussine est un chanteur de premier ordre, et la manière dont il joue le rôle de Toby lui assure une place distinguée parmi les acteurs.

G. HÉQUET.

UN CHAPITRE DE L'HISTOIRE DU DROIT D'AUTEUR

EN FRANCE.

(4e et dernier article) (1).

Une révolution était survenue ; une loi d'impérissable mémoire avait reconnu la propriété littéraire si longtemps contestée et confisquée. Cependant *rien n'était fini*, et les auteurs se débattaient encore avec les comédiens pour arrêter les bases d'après lesquelles le droit d'auteur devait être perçu. Pour cette fois, les compositeurs de musique faisaient cause commune avec les écrivains : Grétry, d'Alayrac, Lemoine délibéraient avec Ducis, Laharpe, Marmontel, Sédaine et plus de vingt autres, par cette raison que chaque théâtre avait conquis la liberté de jouer tous les genres, et que de grands musiciens, comme Gossec, par exemple, avaient associé les travaux de leur art aux chefs-d'œuvre de la tragédie.

Le *Compte rendu aux auteurs dramatiques*, dont nous avons donné l'analyse aussi fidèlement que possible, exprimait le vœu des auteurs pour l'élévation d'un second Théâtre-Français, et il ne fallut pas moins qu'une révolution pour le réaliser. Maintenant il s'agissait d'une chose bien plus simple, à savoir combien il était juste d'allouer aux comédiens de frais par jour, sept cents livres ou neuf cents livres? Telle était la question à juger, et Beaumarchais tenait encore la plume comme rapporteur. Avec sa vivacité et sa netteté ordinaires, il établissait ainsi qu'il suit l'inégalité de situation entre les comédiens et les hommes de lettres :

« Des comédiens, disait-il, se réunissent vingt-trois personnes pour » partager les emplois d'un spectacle et les produits de l'entreprise, » ou tous les mois ou tous les ans. Soit qu'ils jouent, soit qu'ils ne » jouent pas dans l'ouvrage de chaque auteur, ils partagent tous au » produit, car ils sont en société.

» Les hommes de lettres qui se succèdent pour fournir au jeu d'une » année les représentations théâtrales sont à peu près aussi vingt-trois » par an. Chacun d'eux ne partageant pas quand on joue l'ouvrage » d'un autre, et n'étant point en société ni de succès ni de recette, à la » fin de l'année, au compte général, il résultera seulement que ce spectacle, ayant levé ses frais, a partagé son bénéfice entre vingt-trois » auteurs et vingt-trois comédiens, mais dans une telle proportion que » les auteurs vivants, qui semblent lever entre eux tous un septième » effectif sur la recette annuelle, *n'en touchent réellement qu'un vingt-septième en masse*, et que la proportion exacte du sort des vingt-trois » comédiens à celui des vingt-trois auteurs est, pour chacun des comédiens, comme *vingt-sept francs à vingt sous*. Cela peut paraître » choquant... Les auteurs se contenter d'*un*, lorsque les acteurs ont » *vingt-sept*, ce n'est point là ruiner la Comédie française ! En quelque » ville de l'empire que vous employiez au théâtre ce taux, vous pourrez » vous vanter, messieurs, d'un parfait désintéressement ! »

Les comédiens français offraient aux auteurs le septième de la recette, en retenant par jour neuf cents livres de frais, plus les frais extraordinaires, lesquels ensemble devaient s'élever à trois cent vingt-cinq mille livres par année. Les auteurs ne croyaient pouvoir admettre que sept cents livres de frais, *tout compris*, au Théâtre-Français de la rue de Richelieu, même somme à la Comédie italienne, et six cent livres au théâtre du Marais, sur lequel fut, un peu plus tard, représentée pour la première fois *la Mère coupable*.

« Enfin, ajoute Beaumarchais, dans une conférence entre leurs commissaires et quatre d'entre nous, j'ai pris sur moi d'aller jusqu'à leur » proposer huit cents livres de frais par jour, sans être sûr que vous » m'en avoueriez, mû par les considérations que *les Français* était le » seul théâtre qui avait fait des pertes à la révolution, puisque tous les » autres partagent un répertoire immense qu'ils avaient seuls depuis » cent ans; que ce théâtre avait été le berceau de tous vos succès, etc.

(1) Voir les nos 30, 31 et 34.

» Mais, je le dis avec chagrin, j'ai perdu tout espoir d'arrangement avec » eux, lorsque, pour unique réponse, ils m'ont répété que leur mot était » de prélever neuf cents livres de frais par jour, sans les frais extraor- » dinaires, en n'accordant que le septième »

Le rapport entendu, les auteurs délibérèrent et décidèrent à la grande majorité qu'il ne devait être accordé aux comédiens français que sept cents livres de frais par jour.

Aujourd'hui, et depuis longues années, une telle discussion est devenue impossible. Le droit d'auteur se prélève sur la recette brute. Il en résulte qu'un théâtre dont la recette ne couvre pas les frais est néanmoins encore obligé de payer quelque chose aux auteurs, tandis qu'autrefois un théâtre, faisant même de gros bénéfices, pouvait s'arranger de façon à ne leur rien payer du tout.

Mais ce qu'il y avait de plus curieux, de plus incroyable, c'est que les théâtres de province s'arrogeaient le droit de jouer toutes leurs pièces, sans être tenus à la moindre redevance Beaumarchais avait lutté contre l'abus avec autant d'habileté que d'énergie; mais ne pouvant en venir à bout, il prit le parti de le dénoncer dans une pétition à l'Assemblée nationale. Cette pétition fut lue par l'auteur au comité de l'instruction publique le 23 décembre 1791, et immédiatement après livrée à l'impression. En voici le début :

« Jusqu'à présent, les directeurs des troupes qui jouent la comédie » dans les villes des départements du royaume n'ont opposé au droit » imprescriptible des auteurs dramatiques sur la propriété de leurs » ouvrages, reconnue, assurée par deux décrets de l'Assemblée natio- » nale constituante, et aux réclamations qu'ils n'ont cessé de faire » contre leur usurpation, que des sophismes et des injures. Je vais, » dédaignant les injures, réfuter les sophismes avec le zèle ardent que » j'ai voué aux progrès de l'art dramatique, aux intérêts pressants des » hommes de lettres qui l'exercent..... Bien est-il vrai qu'on n'osait » pas me dire : L'ouvrage sorti de vous n'est pas de vous. Mais les di- » recteurs de spectacle ont posé cet autre principe : Auteurs drama- » tiques, ont-ils dit, l'ouvrage qui est sorti de vous est de vous, mais » n'est pas à vous. Vous n'en obtiendrez aucun fruit; il est à nous, car » nous sommes depuis cent ans, par longue suite des abus d'un régime » déprédateur, et votre faiblesse avérée, en possession de nous enri- » chir avec lui, sans vous faire la moindre part du produit que nous » en tirons. »

Telle était, en résumé, la thèse que les directeurs de province appuyaient sur un choix d'arguments tout à fait dignes d'Escobar. Ils disaient aux auteurs : 1° Vous avez formé entre vous une corporation illégale ; 2° vous avez vendu vos ouvrages à des libraires, à des graveurs ; donc nous, qui avons acheté un des exemplaires imprimés de ces ouvrages pour 24 sous, ou un exemplaire gravé pour 18 livres tournois, nous en sommes devenus propriétaires, et nous pouvons nous enrichir de leurs produits, sans rien devoir aux auteurs, malgré la loi qui défend expressément de jouer la pièce d'un auteur vivant sans sa permission formelle et par écrit, soit qu'elle ait été *imprimée* ou *gravée*; 3° la permission donnée autrefois aux auteurs par le gouvernement d'*imprimer* et *représenter*, allouait évidemment à celui qui achetait une pièce *imprimée* le droit de la représenter sans rien payer à l'auteur; 4° l'usage était constant; les auteurs n'ont pas réclamé; 5° tous les directeurs seraient ruinés si on les obligeait à payer les auteurs. Beaumarchais ne laissa pas un seul de ces arguments sur ses jambes. Au grief de coalition, il répondit : « Je suis un auteur dramatique ; je me pré- » sente seul à l'Assemblée nationale pour empêcher que l'on ne conti- » nue à me faire un tort habituel qui n'a duré que trop longtemps. » Les auteurs, ajoutait-il, ont tous vendu leurs pièces à des libraires » ou des graveurs..... Comment un libraire ou un graveur aurait-il le » droit de vous vendre ce qu'il ne m'a point acheté? Vend-il le droit de » contrefaire mon livre à ceux qui l'achètent pour lire ? Il serait ruiné, » moi aussi. Jamais théâtre de Paris ne se croit en droit de jouer la » pièce imprimée d'un auteur s'il n'a acheté ce droit du propriétaire » de la pièce, quoique les comédiens l'aient souvent chez eux impri- » mée, car ils l'ont achetée comme vous. Voulez-vous exercer un droit » qu'on n'a pas dans la capitale?.....

» Mais enfin, laissant chaque auteur défendre un droit incontesta- » ble, je vais répondre pour moi seul. Je n'ai jamais vendu à aucun » libraire ni graveur le *Mariage de Figaro*, dont je réclame ici la » propriété usurpée. Il a été imprimé à mes frais ou dans mon atelier » de Kehl. Tout misérable qu'est l'argument, vous ne pouvez pas m'ob- » jecter la transmission par un libraire..... Lassé de voir le brigan- » dage dont les malheureux gens de lettres étaient constamment les » victimes, je voulais essayer d'y remédier autant qu'il pouvait être » en moi. Nommé depuis longtemps par tous les auteurs dramati- » ques, un de leurs commisssaires et représentants perpétuels, j'avais » eu le bonheur, en stipulant leurs intérêts, de faire réformer quel- » ques abus dans leurs relations continuelles avec le Théâtre-Français; » je voulus profiter du succès d'un de mes ouvrages, qu'on désirait » jouer en province, pour travailler à la réforme du plus grand de » tous les abus, celui de représenter les ouvrages sans rien payer à » leurs auteurs. Je répondis aux demandeurs du *Mariage de Figaro* » que je ne le ferais imprimer et n'en permettrais la représentation » en province que quand les directeurs des troupes se seraient soumis » à payer, non pas à moi seul, mais à tous les auteurs vivants, la » même rétribution dont ils jouissaient dans la capitale.

» Que firent alors les directeurs? Ils firent écrire ma pauvre pièce » pendant qu'on la représentait, la firent imprimer sur-le-champ, » chargée de toutes les bêtises, de toutes les ordures et incorrections » que leurs très-maladroits copistes y avaient parfois insérées, puis la » jouèrent ainsi défigurée sur les théâtres des provinces ; et ma pièce » déshonorée, volée, imprimée, jouée sans ma permission ou plutôt » malgré moi, devint, par cette turpitude, l'honnête propriété des ad- » versaires que je combats. Je m'en plaignis à nos ministres, seuls » juges alors dans ces matières. Je n'en obtins pas de justice, car je » n'étais qu'homme de lettres ; ma demande n'eut aucune faveur, car » je n'étais point comédienne. En vain me serais-je adressé aux tri- » bunaux d'alors, même aux cours souveraines : toutes les fois que » que cela arrivait, les comédiennes sollicitaient ; la cour sollicitée évo- » quait l'affaire au Conseil, où elle n'était jamais jugée....

» Obligé de chercher à me faire justice moi-même, et la pièce mal » imprimée par ceux qui l'avaient mal volée étant aussi beaucoup » trop bête, ce que je fis dire partout en désavouant cette horreur, » quelques directeurs de province vinrent me demander de jouer mon » véritable ouvrage. Je leur montrai mes conditions. Ceux de Mar- » seille, de Versailles, de Rouen, d'Orléans, etc., les acceptèrent sans » balancer, en passèrent acte notarié, dont je joins une expédition. »

Eh bien, malgré l'acte notarié, malgré l'expédition, Beaumarchais ne put parvenir à tirer un denier de tous ces directeurs, de toutes ces troupes, ni lui ni aucun autre, quoiqu'il eût consacré le produit des représentations aux pauvres des grandes villes où elles étaient données!

« Il n'en est pas moins vrai, dit-il, que ma pièce imprimée par moi, » pour que ces directeurs la fissent représenter en me payant mes ho- » noraires, m'a été de nouveau volée, et que c'est à ce titre seul » qu'elle est jouée partout en France. Tels sont les droits des direc- » teurs sur *le Mariage de Figaro*. Il n'en est pas moins vrai aussi » que j'ai réclamé contre un abus si manifeste, tant pour les auteurs » que pour moi. On ne peut donc point m'opposer le défaut de récla- » mation et s'en faire un titre aujourd'hui pour continuer à nous dé- » pouiller tous. Mais à quoi pouvaient nous servir ces réclamations » personnelles contre les directeurs de troupes, quand le gouverne- » ment lui-même ne pouvait s'en faire obéir? Témoin *l'Honnête* » *criminel*, dont la Cour défendit la représentation et qui fut joué dans » toutes les provinces, quoique le ministre La Vrillière eût ordonné » expressément à nos seigneurs les intendants de s'opposer aux repré- » sentations. »

Beaumarchais, comme on vient de le voir, se plaignait amèrement de n'avoir trouvé, comme auteur, aucun appui dans l'ancien régime :

il commença par n'avoir pas beaucoup plus à se louer du nouveau. Un sieur Flachat, qui de procureur du spectacle de la ville de Lyon en était devenu propriétaire, le menaçait *du peuple*, s'il s'ingérait d'empêcher les représentations du *Mariage de Figaro*, qui lui produisait d'excellentes recettes. Et Beaumarchais de s'écrier : « Quel mérite secret » a donc la comédie partout pour se soustraire ainsi aux lois? Est-elle » donc maîtresse universelle de ceux dont elle est la servante? Est-ce » la *serva padrona* du royaume? Les parlements, les nobles, ont cédé; » le clergé, tous les grands abus, se sont anéantis à la voix du législa- » teur : la comédie seule a trouvé d'injustes appuis de ses torts dans le » peuple et les tribunaux, dans les rues et dans les ruelles! »

Les directeurs de province affirmaient qu'ils seraient ruinés s'ils payaient un droit quelconque aux auteurs. Beaumarchais dit un jour à l'un d'eux : « Mais si les temps sont si fâcheux que vous ne puissiez » pas payer les ouvrages à leurs auteurs (sans lesquels il n'y aurait » point de spectacle), comment donc pouvez-vous payer vos acteurs, » vos décorateurs, les peintres, musiciens, cordonniers, chandeliers » et perruquiers de vos théâtres? Car aucun d'eux n'est aussi néces- » saire aux succès où vous prétendez que la pièce jouée, qui les met » tous en œuvre. — *Oh! mais*, dit-il, *ils nous y forceraient*! Cette » réponse si naïve me parut juger la question. »

L'auteur du *Barbier de Séville* et du *Mariage de Figaro* n'avait pas besoin du produit de sa plume pour subsister. On se prévalait contre lui de sa renommée d'opulence. Un directeur s'avisa de lui glisser un jour ces mots insidieux, comme une atteinte directe à sa vanité : « Vous, monsieur Beaumarchais, que l'on prétend si riche, comment » n'appréhendez-vous pas que l'on vous taxe d'avarice en exigeant » sévèrement un paiement pour vos ouvrages? — Mon cher Monsieur, » lui répondis-je, feu la maréchale d'Estrées avait deux cent mille » livres de rente : jamais je n'en ai pu tirer une bouteille de vin de » Sillery sans lui avoir au préalable donné un écu de six francs, et » personne ne l'accusa d'avarice ni d'injustice, et cependant ma pièce » est bien plus ma propriété que sa vigne n'était la sienne. Et puis » connaissez-vous l'usage que je fais de cet argent-là? S'il m'aide à » soutenir quelques infortunés, ai-je chargé ces directeurs d'être mes » aumôniers secrets? Et les fillettes qu'ils confessent sont-elles au » nombre de mes pauvres? Mais, que je sois avare ou non, quelqu'un » a-t-il le droit d'envahir ma propriété? »

Et ici Beaumarchais se livrait à sa verve; il esquissait avec une éloquence, souvent imitée, jamais surpassée, le plaidoyer, aujourd'hui encore de circonstance, en faveur de la propriété littéraire : « Si l'on croyait devoir s'apitoyer, écrivait-il, pour tous ces di- » recteurs de troupes qui se disent souffrants, en s'emparant de nos » ouvrages, que fera-t-on pour les auteurs dont la propriété, presque » nulle pendant leur vie, est perdue pour leurs héritiers cinq années » après leur décès? (La loi n'accordait pas alors davantage.) Toutes » les propriétés légitimes se transmettent pures et intactes d'un homme » à tous ses descendants. Tous les fruits de son industrie, la terre qu'il » a défrichée, les choses qu'il a fabriquées, appartiennent, jusqu'à la » vente qu'ils ont toujours le droit d'en faire, à ses héritiers, quels » qu'ils soient. Personne ne leur dit jamais : Le pré, le tableau, la sta- » tue, fruit du travail et du génie, que votre père vous a laissé, ne doit » plus vous appartenir, quand vous aurez fauché ce pré, ou gravé ce » tableau, ou bien moulé cette statue pendant cinq ans après sa mort : » chacun alors aura le droit d'en profiter autant que vous. Personne » ne leur dit cela. La propriété des auteurs, par une exception affli- » geante, est la seule dont l'héritage n'a de durée que cinq années, aux » termes du premier décret. Et pourtant quel défrichement, quelle » fabrication pénible, quelle production émanée du pinceau, du ciseau » des hommes, leur appartient plus exclusivement, plus légitimement, » Messieurs, que l'œuvre du théâtre échappée au génie du poëte et leur » coûta plus de travail? Cependant tous leurs descendants conservent » leurs propriétés. Le malheureux fils d'un auteur perd la sienne au » bout de cinq ans d'une jouissance plus que douteuse ou même souvent » illusoire, cette très-courte hérédité pouvant être éludée par les di- » recteurs de spectacles, en laissant reposer les pièces de l'auteur qui » vient de mourir, pendant les cinq ans qui s'écoulent jusqu'à l'instant » où les ouvrages, aux termes du premier décret, deviennent leur » propriété. Il s'ensuivrait que les enfants très-malheureux des gens de » lettres, dont la plupart ne laissent d'autre fortune qu'un vain renom » et leurs ouvrages, se trouveraient tous exhérédés par la sévérité des » lois. »

Telle fut, en somme, dans son ensemble et ses détails, la pétition présentée par Beaumarchais à l'Assemblée nationale. Ainsi se couronnèrent les quinze années de courage, de patience et de talent consacrées par lui à la sainte cause de la propriété littéraire. Tant de raison, d'esprit, ne furent pas perdus : cette fois encore, Beaumarchais triompha, et tous les auteurs profitèrent de sa victoire. « Les gens de lettres, » disaient-ils, sont presque tous malaisés, mais fiers, et cette fierté » sied bien à des instituteurs publics. Moi, le moins fort peut-être, » mais l'un des plus aisés, j'ai pensé qu'il me convenait de me rendre » avare pour eux. Ce qu'ils dédaignaient tous de faire, j'ai cru devoir » m'en honorer. » Oui, c'est un honneur qui restera éternellement attaché à son nom : c'est une auréole dont sa mémoire rayonnera dans les siècles. Si, de nos jours, tant d'auteurs dramatiques sont parvenus à la fortune, c'est à l'auteur du *Barbier de Séville* et du *Mariage de Figaro*, ces deux comédies si littéraires et si musicales, illustrées par trois chefs-d'œuvre de Paisiello, Rossini et Mozart, c'est à l'auteur de *Tarare*, ce libretto si original, illustré par la musique de Salieri, qu'ils en ont la première obligation. Aujourd'hui le droit d'auteur règne sans débat et se perçoit de la manière la plus commode. Qu'une pièce soit jouée à Paris ou dans le coin le plus reculé de la France, l'auteur, le compositeur, n'ont qu'à se présenter chez leur agent dramatique; ils y trouvent leur compte réglé, leur argent prêt. L'auteur n'a donc plus qu'à faire de bonnes pièces, à obtenir lecture, à se faire recevoir, à se faire jouer; le compositeur, qu'à se procurer un poëme, à faire entendre sa musique n'importe comment, et tous les deux qu'à réussir, à faire de l'argent, à se concilier les bonnes grâces des directeurs, des acteurs, des chanteurs et du public! Peut-être dira-t-on que ce sont encore là de petites difficultés assez grandes pour que les auteurs et les compositeurs ne vivent pas absolument sur des roses; mais ces difficultés n'existaient pas moins pour les auteurs et compositeurs d'autrefois que pour ceux de notre temps, et quand ils les avaient toutes vaincues, ils n'étaient encore sûrs de rien : Beaumarchais voulut et obtint qu'ils fussent au moins sûrs de quelque chose.

PAUL SMITH.

CONCOURS DE SYMPHONIES

Ouvert par la classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique.

Dans sa séance du 1er septembre, la classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique a entendu le rapport verbal de M. Fétis sur le résultat du concours ouvert par cette Académie pour la composition d'une symphonie triomphale à l'occasion du mariage du duc de Brabant. La commission chargée d'examiner les partitions envoyées au concours et de désigner l'ouvrage qu'elle jugerait digne du prix, n'ayant terminé ses travaux que mercredi 31 août, le temps a manqué pour la rédaction du rapport, et M. Fétis a dû résumer verbalement les circonstances du concours.

Il a rappelé à la classe que *trente et une* partitions de symphonies sont parvenues entre les mains du secrétaire perpétuel de l'Académie avant le terme fixé par le programme du concours.

Procédant par voie d'exclusion, la Commission, dans un premier examen, a écarté un certain nombre d'ouvrages envoyés au concours, les uns, parce que leurs formes ne répondaient pas aux conditions du

programme; les autres, parce que leur mérite n'a pas paru suffisant, pour disputer sérieusement le prix à leurs concurrents.

Douze symphonies ont semblé satisfaire à toutes les conditions et se distinguer par des qualités particulières et spéciales, pour entrer en lutte dans un examen plus approfondi. Jusque là, la Commission a été unanime dans son opinion, et les nos 3, 10, 12, 16, 18, 20, 21, 23, 26, 27, 28 et 31, ont été désignés d'un commun accord comme assez distingués pour subir cette seconde épreuve.

Les ouvrages qui portent ces numéros forment deux catégories distinctes; car les uns appartiennent à l'ancienne forme qui, développée progressivement par les ouvrages immortels de Haydn, de Mozart et de Beethoven, semble avoir été épuisée par ces grands artistes. Dans les autres, au contraire, on remarque des tentatives d'innovation, soit par la forme, soit par le sentiment dramatique, soit enfin par des hardiesses d'harmonie et de rhythme. Le rapporteur a cru, dit-il, devoir poser la question à ses collègues, à savoir laquelle de ces deux catégories leur paraissait plus digne d'intérêt; question, ajoute-t-il, restée sans réponse dans la discussion, mais dont la solution a été donnée d'une manière très-significative dans le vote, par le choix de l'ouvrage que la majorité de la Commission a désigné pour la distinction du prix.

La question s'il y a lieu de décerner le prix proposé par la classe ayant été résolue affirmativement à l'unanimité, la Commission a passé au vote sur le choix de la partition qu'elle en jugeait digne, et les voix se sont partagées de la manière suivante : trois voix ont été données au numéro 31, une au numéro 3, et une au numéro 12. Or les numéros 31 et 3 appartiennent à l'ancienne forme classique, et le numéro 12 est dans la voie des essais de transformation de la symphonie. Quatre voix ont donc décidé en faveur de la première catégorie la question que j'avais posée, dit M. Fétis, et je suis resté seul dans mon opinion sur les nécessités actuelles de l'art.

« Dans cette situation (ajoute-t-il), je ne croyais pas pouvoir accep-
» ter les fonctions de rapporteur que voulaient bien m'offrir mes ho-
» norables collègues; mais je n'ai pu résister à leur insistance à ce
» sujet. Je viens, en conséquence, vous proposer, Messieurs, au nom
» de la majorité de la Commission, mais sous la réserve entière de mon
» opinion personnelle, de décerner le prix proposé au numéro 31. Si
» la partition inscrite sous ce numéro ne brille pas par la distinction
» des idées, elle se recommande du moins par un mérite remarquable
» de disposition et de facture. »

M. Fétis termine en annonçant qu'il rédigera et présentera à la classe un rapport analytique, rendu nécessaire par l'importance du concours.

Après avoir entendu ce rapport ainsi que les observations d'un des commissaires, la classe décide que la proposition de la majorité de la Commission doit être mise aux voix ; elle est adoptée à l'unanimité. Puis le directeur de la classe, ayant ouvert le billet cacheté qui porte la devise de la symphonie n° 31, proclame M. *Hughes Ulrich*, de Berlin, comme auteur de l'ouvrage couronné. Le nom de M. Ulrich ne s'était pas révélé jusqu'à ce jour dans le monde musical.

MESSE DE M. LAFITTE.

Dimanche dernier a eu lieu dans l'église Saint-Paul, à l'occasion de la Saint Louis, l'un des patrons de cette église, une grande solennité musicale, au profit de la caisse de secours de l'Association des artistes musiciens.

La messe que l'on a exécutée est du maître de chapelle de cette paroisse, M. Lafitte, jeune homme de beaucoup d'avenir, qui a fait preuve, dans cette composition, d'études sérieuses.

Le *Kyrie* en *ut* mineur, ton un peu triste qui semble disposer à la prière, commencé par un dessin de basse, traité en imitation dans l'orchestre, puis, ensuite, pour les voix, est d'un bel effet : la phrase *Christe*, en *ut* majeur, chantée en solo par un ténor, est d'une heureuse opposition avec la reprise du motif qui termine ce premier morceau et qui est d'une bonne facture.

Nous remarquons dans le *Gloria* un allegro très-véhément exécuté par l'orchestre et les voix avec une remarquable précision ; puis un *Canon*; et au *Qui tollis* une jolie phrase de hautbois, bien jouée, reprise ensuite par un baryton d'une magnifique voix, et une fugue parfaitement traitée, qui suffirait seule pour rendre ce morceau remarquable.

Nous ne savons si c'est modestie, ou si, pris par le temps, M. Lafitte n'a pu achever son *Credo*, cette partie de la messe qui offre tant de ressources au compositeur : toujours est-il qu'il l'a remplacé par celui de cette belle messe en plain-chant, fort estimée des connaisseurs et connue sous le nom de *la Dumont*, dont l'auteur, *le bonhomme Dumont*, comme disait Lully, aima mieux donner sa démission de maître de chapelle de Louis XIV que de consentir à la réunion de l'orchestre aux voix, dans la musique sacrée, si désirée par le grand roi.'

L'organiste du grand orgue, qui, sans doute, a voulu coopérer d'une manière classique à cette solennité, a fait entendre une fugue de Bach très-bien rendue.

Le *Sanctus*, morceau aussi très-complet, a servi d'introduction à un *O salutaris*, solo pour soprano, accompagné seulement par les voix, à bouche fermée. Ce genre d'accompagnement est d'un bel effet pour la musique religieuse, mais toujours difficile d'exécution.

L'*Agnus*, dernier morceau de la messe, répond aux précédents. Pourtant, nous avouerons que la fin de ce morceau ne nous a pas paru avoir le naturel et cette modestie d'effet qui caractérise si bien toute cette œuvre.

On doit adresser des félicitations, d'abord à M. Lafitte, qui a montré une parfaite connaissance de l'instrumentation et une grande entente des voix ; au comité de l'association qui est venu en aide à un jeune compositeur, et enfin, à l'orchestre, qui, formé de celui du Gymnase, auquel étaient venus se joindre, avec cet empressement qui leur est habituel, des artistes de talent de l'Opéra, de l'Opéra-Comique et de plusieurs autres théâtres, a été d'un rare ensemble, d'une remarquable précision, et d'une grande délicatesse de nuances et de détails, sous la conduite de M. Couder, chef d'orchestre du théâtre du Gymnase, membre du comité de l'association, et qui sait également bien comprendre et composer.

C. B.

ÉPHÉMÉRIDES MUSICALES.

4	septembre	1785.	Naissance de Wenceslas Plachy, à Klopotowitz, en Moravie. Ce compositeur facile et agréable est le véritable auteurs des variations pour piano à quatre mains, sur l'air *Di tanti palpiti*, variations très-connues en France sous le nom de Ries.
5	—	1791.	Première représentation de *la Clemenza di Tito*, dernier opéra de Mozart.
6	—	1815.	Naissance de Charles de Kontski, à Cracovie.
7	—	1727.	Naissance de François-André Danican, dit Philidor, à Dreux. Ce compositeur mourut à Londres, le 30 août 1795.
8	—	1760.	Naissance de Marie-Louis-Charles-Zénobie-Salvador Cherubini, à Florence. (Voyez les Ephémérides du 15 mars.)
9	—	1800.	Mort du célèbre violoniste Pierre Gaviniès, professeur au Conservatoire de Paris.
10	—	1795.	Naissance de François Benoist, compositeur et professeur d'orgue au Conservatoire de Paris.

Théodore PARMENTIER.

NOUVELLES.

*** L'Académie impériale de musique touche à la fin de sa longue clôture. Si les travaux de restauration se sont prolongés au-delà du terme prévu, le résultat en sera magnifique. Le jour de la réouverture n'est pas encore fixé.

*** Roger est arrivé d'Allemagne au commencement de la semaine dernière.

*** Mme Tedesco est aussi de retour à Paris. Nous avons constaté son grand succès à Londres dans le rôle de Fidès, du *Prophète*, le seul qu'elle ait chanté.

*** Coulon, le chanteur qui s'était distingué à l'Opéra-Comique et aussi au Théâtre-Lyrique, vient d'être engagé à l'Opéra.

*** Un arrêt de la cour impériale de Paris, rendu le samedi 27 août, a confirmé le jugement du tribunal de commerce, au profit de Levasseur, le célèbre chanteur de l'Opéra, et décidé que la représentation à son bénéfice devait être donnée dans le cours du mois d'octobre prochain.

*** La jeune et belle cantatrice dont les débuts sur notre première scène lyrique ont été si brillants, Mlle Emmy La Grua, vient d'obtenir un nouveau triomphe dans le concert donné par la Société philharmonique d'Arras. Elle y a chanté l'air des *Puritains*, *le Roi des aulnes*, et avec Morelli le duo de *Don Pasquale*, qui a soulevé la salle entière; avec Morelli et Audran le trio de *Jérusalem*, qu'on a fait répéter au bruit d'applaudissements tels qu'il est rare d'en entendre.

*** La seconde représentation du *Nabab* est venue confirmer et augmenter le succès de la première. Cette nouvelle production d'une collaboration brillante et féconde n'aura rien à envier à toutes celles qui l'ont précédée.

*** Hermann-Léon rentre à l'Opéra-Comique; son réengagement a été signé l'un de ces derniers jours. C'est une bonne nouvelle pour tous ceux qui se rappellent les excellentes créations qu'on lui doit : le capitaine Roland, des *Mousquetaires de la Reine*, le tambour-major du *Caïd*, et plusieurs autres, que le célèbre artiste va continuer.

*** Hier samedi a eu lieu la réouverture du Théâtre-Lyrique. Le spectacle se composait de *la Moissonneuse*, opéra en trois actes, musique de M. Vogel. *La Princesse de Trébisonde*, prologue en trois tableaux, ne sera donnée qu'aujourd'hui dimanche, avec *le Roi des halles*.

*** Plusieurs journaux ont annoncé que Duprez, notre célèbre chanteur, était chargé de la direction des études vocales dans l'école religieuse fondée par M. Niedermeyer. Rien encore n'est décidé à cet égard.

*** Mlle Dobré est revenue, après avoir chanté au festival de Sens avec le succès qui l'accompagne toujours.

*** Mme Anna Bertini, grande et belle personne que les amateurs du chant expressif et correct ont entendue avec plaisir dans divers concerts de la saison dernière, vient d'être engagée comme *prima donna* pour jouer l'opéra français pendant six mois, par M. Davis, directeur du théâtre de la Nouvelle-Orléans.

*** Le théâtre de la Monnaie, à Bruxelles, a fait sa réouverture le 1er de ce mois. La salle avait été entièrement restaurée : on donnait *Lucie de Lammermoor*, avec Mathieu et Mlle Didot.

*** Un *impresario* anglais parcourt en ce moment l'Allemagne pour y entendre les artistes de chant les plus marquants : il se propose de former une troupe lyrique allemande pour la saison de 1854 à Londres.

*** Les cours annuels d'harmonie, d'accompagnement, de contre-point et fugue, dirigés par M. Elwart, professeur au Conservatoire, s'ouvriront le 15 septembre courant.

*** M. Emile Chevé nous prie d'annoncer qu'il ouvrira, le mardi 6 septembre, dans le grand amphithéâtre de l'Ecole-de-Médecine, un nouveau cours de musique vocale, qui sera continué, trois fois par semaine, les *mardis*, *jeudis* et *samedis*, à 9 heures du soir. Les cartes d'admission se délivrent *gratuitement* : chez le concierge de l'Ecole-de-Médecine ; chez le concierge de l'école de la rue du Renard-Saint-Merry, 5 et chez le professeur, 5, rue Neuve-des-Bons-Enfants.

*** M. Denault, chef d'orchestre du théâtre impérial du Cirque à Saint-Pétersbourg, est venu passer quelques jours à Paris. C'est à lui que la direction impériale a confié le soin d'organiser la musique des bals d'hiver au Grand-Théâtre. M. Denault a laissé à Paris le souvenir d'un grand talent sur le cornet à piston et des compositions agréables. Il ne pouvait manquer, sous ce double rapport, d'être apprécié dans un pays où tous les genres de supériorité trouvent un accueil si empressé.

*** M. de Hulsen, l'intendant des théâtres royaux de Berlin, a passé la semaine dernière à Paris ; il y était venu pour étudier l'organisation de nos théâtres lyriques. Il assistait à la première représentation du *Nabab*.

*** Le départ de la musique des Guides pour Dieppe avait été décidé à la suite de la brillante revue du 15 août. Le convoi, trop chargé, s'étant arrêté forcément pendant une heure à la gare de Maromme, la musique employa tout ce temps à faire retentir les échos de la vallée et accourir toute la population d'alentour. A Dieppe, elle joue pendant le dîner de l'Empereur, qui, pour sortir incognito, l'envoie souvent sur d'autres points de la ville, et veut bien la céder trois fois par semaine aux baigneurs. Cette musique n'a pas eu moins de succès dans un concert donné chez Sa Majesté. On sait que la musique des Guides est organisée d'après un nouveau système d'Ad. Sax. La fanfare du huitième bataillon de chasseurs, qui est également organisée d'après un nouveau système et avec des nouveaux clairons-Sax, trouve, malgré le succès colossal de la musique des Guides, le moyen de se faire applaudir.

*** On lit dans *les Petites Affiches* l'acte de société ci-après : — « D'un acte sous seings privés en date à Paris, du seize août mil huit cent cinquante trois, enregistré le vingt-six août, il appert : que MM. Victor-Louis-Nestor Roqueplan, directeur privilégié du théâtre de l'Académie Impériale de musique, demeurant à Paris, rue Drouot, 3, et Paul-Marie-Alexandre Aigoin, propriétaire, demeurant à Paris, rue Boursault, 1, ont formé une société pour l'exploitation de ce théâtre, étant bien expliqué que le privilége lui-même n'est pas mis en société, mais seulement les bénéfices commerciaux que peut produire son exploitation. Cette société est en nom collectif à l'égard de MM. Aigoin et Roqueplan, en commandite à l'égard des autres associés. La raison de commerce est : *Roqueplan et C**. La société sera administrée en commun par MM. Aigoin et Roqueplan. M. Roqueplan conservera le titre de directeur, et M. Aigoin prendra le titre d'administrateur. Le concours de tous deux est nécessaire pour toute décision qui peut imposer une charge ou procurer un bénéfice à la société. Ils divisent entre eux les travaux que comporte la gérance. Aucun des deux associés gérants n'emploiera la raison de commerce dans sa signature; les actes emportant obligation seront signés par les deux associés gérants chacun de sa signature particulière précédé de ces mots : *le directeur*, *l'administrateur*. Les traités faits avec l'administration publique et tous actes et correspondances se rapportant aux relations officielles, seront signés par le directeur seul. Le montant des valeurs à fournir par les commanditaires est de cinq cent mille francs, qui sont souscrits et doivent être payés dans le délai de six semaines. Il pourra être porté, par de nouvelles souscriptions, à un million de francs, chiffre fixé pour le fonds social. La société commence le 16 août 1853, et durera jusqu'au 31 décembre 1861, époque de l'expiration du privilége existant, et pendant tout le temps qu'il sera prorogé et continué. Pour extrait : P. Aigoin, Nestor Roqueplan. »

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Boulogne-sur-Mer*, 1er septembre. — Hier, au concert de la Société philharmonique, les sœurs Ferni ont fait une sensation immense. C'est au milieu des applaudissements les plus enthousiastes que Carolina a exécuté la fantaisie sur la *Favorite*, d'Alard, et Virginia les *Souvenirs de Bellini*, d'Artot Le trio de Bach pour violon, piano et orgue a été dit d'une manière suave, entendu avec recueillement et bissé ; et lorsque les deux sœurs ont joué le *Carnaval de Venise*, ces charmantes violonistes ont excité les plus vifs transports : rappelées à différentes reprises, couvertes, de fleurs, cette soirée a été pour elles une véritable ovation. La partie vocale n'était pas moins intéressante, car M. et Mme Marchesi sont des chanteurs d'un haut mérite, et l'accueil le plus sympathique leur a été fait lorsqu'ils ont dit avec une verve comique du meilleur ton les duos du *Barbier* et de l'*Italienne à Alger*. Mme Marchesi a fort bien chanté l'*Adieu* de Schubert et *le Jardin* de Réber, et M. Marchesi un air de la *Favorite* et le *Bandit*, composition très-remarquable de M. de Grau, artiste fort estimé de cette ville. Un solo de hautbois a été joué avec talent par M. Hammer ; enfin, l'orchestre a mis tous ses soins à exécuter, en présence de l'auteur, une charmante ouverture d'Osborne, intitulée *Evelyne*. Cette ouverture a été vivement applaudie.—Quelques jours auparavant le jeune Tito Mattei s'était fait entendre, et il n'y avait eu qu'une voix dans l'auditoire pour le proclamer enfant prodigieux. Le pianiste de douze ans s'est signalé dans des variations de bravoure sur un thème de l'*Elisir*. On n'a pas moins admiré la manière dont il a accompagné l'air : *Non so dirvi*, chanté avec un goût exquis par Mme Marchesi. Il a joué et accompagné dix morceaux tels qu'ils étaient indiqués par le programme. C'est un tour de force qu'il ne faudrait pas renouveler trop souvent, bien qu'il n'ait pas l'air de trop fatiguer la merveilleuse organisation du virtuose.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Francfort-sur-Mein*. — Berlioz a donné ici deux magnifiques concerts devant l'élite de la haute société et des amis de l'art. Nous y avons successivement entendu la symphonie d'*Harold en Italie*, le *Repos de la Sainte-Famille*, et le célèbre drame lyrique de *Faust*. Cette dernière production n'avait encore été exécutée que deux fois dans ce pays : à Berlin, devant le roi de Prusse, et à Baden-Baden. En Allemagne, on regarde *Faust* comme la meilleure composition de l'auteur. Les récitatifs sont magistralement inventés, les chœurs pleins de mélodie, et les divers morceaux de chant fort originaux et caractéristiques. Les chants à l'église sont admirables ainsi que le chœur des esprits évoqués par Faust. Après le premier concert, Berlioz fut invité au souper auquel assistèrent les directeurs du théâtre, le maître de chapelle Schmitt et plusieurs notabilités artistiques. Puis, on déclama une pièce de vers adressée au compositeur; une couronne de laurier lui fut offerte par M. Muhling. Les deux concerts donnés par lui laisseront un souvenir ineffaçable.

*** *Cologne*. — Le 21 août, la Société pour chant d'hommes a donné un concert en l'honneur du chevalier de Neukomm, qui avait rendu de grands services à la Société, lors de son voyage à Londres. — Dans le courant de la saison prochaine, on représentera, à notre théâtre, entre autres, *Giralda*, d'Ad. Adam.

Le Gérant : BRANDUS.

Pour paraître incessamment chez

BRANDUS ET Cie, EDITEURS,

Rue Richelieu, n° 103.

LE NABAB

Opéra comique en trois actes,

POÈME DE MM. SCRIBE ET DE SAINT-GEORGES, MUSIQUE DE

F. HALÉVY

De l'Institut.

PARTITION POUR PIANO ET CHANT, IN-8°, PRIX NET : 15 FR. — L'OUVERTURE ARRANGÉE POUR PIANO SEUL.

Catalogue des morceaux de chant détachés, avec accompagnement de piano, par M. VAUTROT.

1er ACTE.

Nos 1. AIR chanté par Mlle Favel : « *Esclave au teint bruni.* »

2. DUO chanté par Mlle Favel et M. Couderc : « *C'est vous qui me devez de la reconnaissance.* »

3. ARIETTE chantée par M. Mocker : « *Quand un maître, un tyran, au travail nous enchaîne.* »

3 *bis*. La même, transposée un ton plus bas.

4. AIR chanté par Mme Miolan-Carvalho : « *Que vois-je, ô ciel.* »

4 *bis*. Le même, transposé un ton plus bas.

5. COUPLETS chantés par M. Mocker : « *De la philosophie, amis, je me défie.* »

5 *bis*. Les mêmes transposés un ton plus bas.

2e ACTE.

6. COUPLETS du tabac chantés par M. Bussine : « *Le destin comble mes vœux.* »

6 *bis*. Les mêmes, transposés un ton plus haut.

7. DUO chanté par M. Couderc et Mme Miolan-Carvalho : « *Je vous pardonne, tant je suis bonne.* »

8. AIR chanté par M. Bussine : « *Pour toi mon estime est grande.* »

9. DUO chanté par M. Bussine et Mme Miolan-Carvalho : « *Mettons un terme à ses alarmes.* »

10. DUO chanté par M. Ponchard et Mlle Favel : « *Quand sur les bords du Gange.* »

11. ROMANCE chantée par M. Couderc et Mme Miolan-Carvalho : « *Je dois, par une loi sévère.* »

11 *bis*. La même, transposée un ton plus bas.

3e ACTE.

12. COUPLETS DU CHASSEUR GALLOIS chantés par M. Bussine et Mme Miolan-Carvalho : « *Lorsque la nuit est claire.* »

12 *bis*. Les mêmes, transposés un ton plus bas.

ARRANGEMENTS POUR PIANO, SOUS PRESSE.

Grande valse, par FR. BURGMULLER. — Polka-mazurka, par A. TALEXY. — Deux quadrilles par MUSARD, et arrangements des auteurs les plus en vogue pour tous les instruments.

GRANDE PARTITION ET PARTIES D'ORCHESTRE.

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Ce, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

20e Année. | No 37. | 11 Septembre 1853.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, ET POUR TOUTE LA SUISSE. Chez M. Ed. de la Flechière, 191, rue du Terraillet.
Bruxelles. Detrie Tomson, 15, rue des Dominicains.
Londres. S'adresser à M. Davison (Wessel et Cie), 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Maison Brandus, perspective Nevski.
Berlin. Schlesinger, 34, u.d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Mon testament musical (suite), par **Fétis** père. — Théâtre-Lyrique, *la Moissonneuse*, opéra comique en quatre actes, libretto de MM. Anicet Bourgeois et Michel Masson, partition de M. Vogel ; *la Princesse de Trébisonde*, prologue ; reprise du *Roi des halles* ; débuts de Mlle Girard et de M. Sujol, par **Henri Blanchard**. — Théâtre de Saint-Quentin. — Ephémérides. — Nouvelles et annonces.

MON TESTAMENT MUSICAL.

Suite (1).

Peu de musiciens comprennent la puissance absolue de la tonalité dans la musique ; ils ne sont pas assez pénétrés de cette vérité, qu'il ne peut y avoir rien dans cet art qui ne soit une conséquence nécessaire de la loi tonale, et que s'il était possible qu'on y introduisît des accords, par exemple, autres que ceux qui résultent immédiatement de la tonalité et qui la constituent, par cela même celle-ci serait modifiée; elle prendrait une autre forme, ouvrirait aux compositeurs des voies nouvelles dans leur art, et ferait naître des sensations auparavant inconnues.

C'est sur cette considération générale que repose toute ma doctrine; l'évidence en est le caractère absolu. Il est, en effet, impossible de ne pas reconnaître que les anciennes formes des gammes de la tonalité du plain-chant disparaissent de la musique aussitôt que l'accord dissonant naturel s'y introduit, qu'une gamme uniforme se crée à l'instant pour tous les tons, et que, dans tous, cette gamme est susceptible de deux modes. Et de même que l'artifice de la prolongation dans l'harmonie consonnante de l'ancienne tonalité ne changeait en rien le caractère de celle-ci, de même, les artifices qui ne changent pas le caractère de l'accord dissonnant naturel, n'altèrent en rien le sentiment de la tonalité moderne, en tant que celle-ci ne change pas de destination. Donc, l'artifice de la prolongation peut aussi s'introduire dans l'harmonie dissonante naturelle sans altérer l'attraction de ses intervalles constitutifs. Mais il est un autre genre de modification, sorte de phénomène sentimental, qui ne peut trouver place que dans l'accord dissonant naturel, parce qu'il résulte à la fois et de sa conformation et de sa destination : cet artifice est la substitution facultative du sixième degré de la gamme au cinquième dans l'accord de septième dominante et dans ses dérivés. De cette substitution, pour laquelle notre sentiment a de la sympathie, naissent les accords désignés sous les noms de *neuvième de la dominante*, de *septième de sensible* et de leurs dérivés, dans le mode majeur, et de *septième diminuée*, dans le mode mineur ; accords qui offrent des moyens de variété et d'expression dans l'harmonie, mais qui n'exercent aucune influence sur la tonalité, et qui ne sont nullement nécessaires pour les successions harmoniques. Or, ce qui n'est pas nécessaire n'existe pas par soi-même, et n'est que la modification de ce qui est constitutif des choses. Ce principe fondamental, admis dans toutes les écoles de philosophie, depuis Platon et Aristote jusqu'à l'époque actuelle, est celui qui m'a constamment dirigé dans mes recherches sur la théorie de la musique. C'est lui qui m'a fait trouver la preuve de la substitution dans l'identité de destination tonale et d'emploi des accords affectés de ce genre de modification avec l'accord dissonant naturel et avec ses dérivés ; c'est lui qui m'a fait voir que cette modification se combine avec celle de la prolongation, pour donner naissance à cet accord de septième mineure du second degré de la gamme et aux renversements de cette harmonie, écueil de toutes les théories ; c'est lui, enfin, qui m'a fait reconnaître les accords consonnant et dissonant, véritablement fondamentaux, qui constituent à eux seuls toute la tonalité, sous les modifications produites par les altérations ascendantes et descendantes, séparées ou collectives de leurs intervalles, et sous les combinaisons multiples de ces altérations avec les autres modifications de la prolongation et de la substitution. Par là, je suis arrivé au principe de l'unité dans la diversité la plus étendue ; principe qui n'est pas celui d'un système, mais bien celui de la musique elle-même ; principe qui, seul, peut expliquer toutes les transformations passées, présentes et futures de cet art, et dont l'application ne rencontre pas d'exception, en dépit de la théorie prétendue par laquelle Godefroid Weber niait la possibilité d'un tel principe.

Lorsque je publiai, il y a trente ans (1823), les bases de cette théorie dans ma *Méthode élémentaire d'harmonie et d'accompagnement*, dont il a paru ensuite plusieurs éditions améliorées, la sensation produite par ce petit ouvrage fut très-vive. Des artistes éminents, dégoûtés depuis longtemps des systèmes obscurs ou évidemment faux par lesquels on avait rendu l'étude de l'harmonie longue et pénible, et chez lesquels il restait encore beaucoup d'incertitude en certains points de l'art, me déclarèrent de vive voix, ou dans leurs lettres que je conserve, que tous leurs doutes étaient dissipés par cette simple et lumineuse doctrine. Au nombre de ces artistes étaient Cherubini, Boïeldieu, Baillot, Kalkbrenner, Henri Herz, et beaucoup d'autres dont les noms ne sont pas présents à ma mémoire. En Italie, lorsque le jeune Quadri, enlevé trop tôt à l'art dans lequel il se serait fait un nom, eut fait pour l'éditeur Girard, de Naples, une traduction de cette méthode, l'effet fut le même sur l'esprit des artistes. Donizetti m'en parla avec une sorte d'enthousiasme, lorsque je le vis à Paris ; Mercadante m'en dit à peu près les mêmes choses à Naples ; à Bergame, lorsque j'allai

(1) Voir les nos 33 et 35.

visiter le célèbre compositeur Simon Mayr, devenu vieux et aveugle à cette époque, dès que je me fus nommé, il se jeta dans mes bras et me dit : *Vous nous avez révélé la vérité de la musique*. Enfin, Rossini, qui ne s'est guère occupé de ces choses, mais qui avait parcouru la traduction de Quadri, m'avoua qu'elle lui avait fait connaître l'origine et la raison des traditions qu'on lui avait fait pratiquer dans l'accompagnement des *partimenti*, à l'école de Mattei.

Cependant la *Méthode élémentaire d'harmonie et d'accompagnement* n'était qu'un premier jet, résultat imparfait de longues méditations et d'études incessantes. Quels que fussent les avantages que j'eusse retirés de ces études et de la multitude d'observations faites dans mon enseignement pendant plus de vingt ans, je n'avais pas encore pénétré, lorsque cet ouvrage parut, dans les profondeurs des lois générales qui me fournirent par la suite l'ensemble complet de la science unie en toutes ses parties. C'est qu'il est des choses que l'art ne nous présente qu'à l'état de phénomènes dont il ne nous donne pas la clef. L'étude de ces phénomènes, bien qu'indispensable, n'est donc pas suffisante pour arriver à la connaissance de la loi qui les domine. La philosophie seule peut conduire à la découverte de celle-ci ; mais ce n'est pas l'ouvrage d'un jour. De 1823 à 1832, mon attention, incessamment ramenée sur ce sujet, et la comparaison que j'avais faite à plusieurs reprises de toutes les doctrines d'harmonie publiées jusqu'alors, en m'éclairant sur la fausseté de leurs principes, me fit enfin comprendre qu'il ne peut y en avoir qu'un vrai, à savoir, que la musique n'a point d'autre origine que le sentiment et l'intelligence de l'homme. Ce n'est que par ce principe que peut être expliquée la diversité des conceptions de tonalités, ainsi que leurs résultats mélodiques et harmoniques. Avec lui s'évanouissent ces faux principes qui donnent pour base à la musique des phénomènes d'acoustique, des rapports de nombres, ou des choix arbitraires d'accords en nombre plus ou moins considérable ; car tout cela ne présente que des faits isolés qui ne font pas découvrir les rapports d'affinité, ni conséquemment les lois de succession des sons. Or, c'est dans ces lois de succession que consiste toute la musique. Le jour où ce principe me fut révélé, toutes mes incertitudes disparurent, et j'arrivai de déduction en déduction à la théorie complète que j'ai exposée dans mon *Traité de l'harmonie*. L'évidence de cette doctrine saisit tout l'auditoire distingué qui assista au cours gratuit de philosophie et d'histoire de la musique que je fis à Paris en 1832. Je complétai ma démonstration dans mon *Esquisse de l'histoire de l'harmonie*, l'un de mes meilleurs écrits, qui parut en 1840, et dans lequel j'analysai tous les systèmes d'harmonie publiés jusqu'à cette époque. Aucun travail de ce genre n'avait paru auparavant. Pour le faire, il fallait avoir tout lu et médité sur tout : mais il est si rare qu'on ait la patience de tout lire avec réflexion ! Mes démonstrations furent complétées dans le second cours que je fis à Paris en 1844, au moment même où était publiée la première édition de mon *Traité complet de l'harmonie*. Beaucoup de personnes se souviennent encore de l'émotion produite par ce cours sur un auditoire composé de sept ou huit cents artistes, professeurs et élèves du Conservatoire.

Il était facile de prévoir qu'une opposition ne tarderait pas à attaquer mes principes ; car, ainsi que je l'ai dit en commençant, peu de musiciens comprennent la puissance absolue de la tonalité dans la musique. Une polémique fut entamée dans les journaux. Elle attaqua d'une part le principe idéal que je donnais à l'art, et de l'autre protesta avec énergie contre la réduction que je faisais de toute l'harmonie à deux accords, le premier, consonnant et constituant le repos ; l'autre, dissonant et déterminant la tendance, le mouvement, l'accent, la modulation, la cadence, et engendrant l'échelle chromatique. On ne voulait pas d'une réduction si radicale, et parmi les harmonies que je considérais comme de simples modifications des deux accords fondamentaux, on voulait en conserver auxquelles on attribuait le même caractère, sans se demander si elles avaient ou n'avaient pas de fonctions particulières dans la tonalité, si elles étaient nécessaires au discours harmonique ou seulement d'expression. Il ne me fut pas difficile de réduire au néant les arguments de mes adversaires, car ces arguments ne reposaient sur aucun principe, et n'étaient que des faits particuliers mal compris et plus mal interprétés. Tout cela est maintenant oublié.

Pendant que la polémique s'épuisait en vains efforts à Paris contre la doctrine du *Traité complet de l'harmonie*, cet ouvrage se répandait dans toute l'Europe et y était accueilli avec l'intérêt que le sujet inspirera toujours. A Milan, M. Mazzucato, compositeur dramatique et artiste distingué, en faisait imprimer une traduction italienne chez Riccordi, et M. Gambale, auteur d'un nouveau système de notation, en publiait une autre dans le même temps ; enfin, tandis que ces deux traductions du même ouvrage paraissaient, une troisième était mise au jour à Turin. A Londres, M. Bishop, de Nottingham, en donnait une traduction anglaise, et M. Gil, de Cadix, aujourd'hui professeur d'harmonie et de composition au Conservatoire de musique de Madrid, en faisait imprimer une version espagnole. M. Bienaimé enseigne aujourd'hui la même doctrine au Conservatoire de Paris, et M. Bosselet a formé par elle, au Conservatoire de Bruxelles, l'instruction harmonique d'un grand nombre d'artistes dont quelques-uns se sont fait une belle renommée. L'Allemagne seule est restée étrangère à ce mouvement de rénovation de la science, divisée qu'elle est en partis ardents pour diverses théories qui se combattent. Cet état d'hostilités scientifiques s'est perpétué depuis que Marpurg a introduit dans sa patrie le système de Rameau, en le modifiant par des vues particulières ; car bientôt après, Sorge lui opposa une théorie plus rationnelle en certains points, et les deux auteurs entreprirent une polémique ardente pour laquelle les musiciens allemands se partagèrent. Plus tard, un antagonisme semblable s'établit entre l'école de Mannheim, fondée par l'abbé Vogler, et celle de Berlin, à la tête de laquelle était Kirnberger. La doctrine de Vogler, empruntée à Valotti, à Sabattini, et généralisée par l'harmoniste allemand, est basée sur cette idée bizarre, que tous les accords de trois, de quatre et de cinq sons se placent sur tous les degrés de la gamme et de l'échelle chromatique ; ce qui est tout simplement l'anéantissement de la tonalité. C'est cette même doctrine, remaniée par M. Frédéric Schneider, qui est aujourd'hui enseignée dans l'école de Dessau.

Plus en harmonie avec les faits de l'art, la théorie de Kirnberger, empruntée en partie à Sorge et à Schroeter, était une introduction à la connaissance de la tonalité harmonique ; mais l'auteur de cette théorie n'avait pas eu la force nécessaire pour achever son ouvrage, et n'avait levé qu'un coin du voile qui cachait la vérité. Plus tard encore, Knecht essaya de propager en Bavière la doctrine de son maître Vogler, tandis que des écoles mixtes, empruntant de toutes parts, s'établissaient à Prague, à Ratisbonne et à Vienne. A la tête de cette dernière était Albrechtsberger, dont le traité d'harmonie, basée sur une théorie sans portée, fourmille d'erreurs et de contradictions, que son traducteur Choron a été obligé de relever à chaque page. Dans le même temps s'établissaient à Halla et à Leipsick deux écoles rivales, la première sous la direction de Türk ; l'autre sous celle de Hiller, et plus tard, de Schicht ; chacun avait ses adhérents. Les choses étaient en cet état lorsque parut la première édition de la Théorie de Godefroid Weber, dont l'objet était de démontrer qu'il est impossible de formuler une doctrine générale applicable à tous les cas, et qu'il faut s'attacher à l'analyse des faits particuliers pour l'enseignement. Cet ouvrage eut une vogue extraordinaire qui en fit faire trois éditions en peu de temps ; mais ensuite, on reconnut le vide d'une pareille doctrine, et des théories positives, prises à des points de vue différents, protestèrent contre elle. Ces théories ont pour auteurs Dionis Weber, à Prague ; Fürster, à Vienne ; André, d'Offenbach, et Dehn, de Berlin ; chacune a fait école. Cependant les idées de Godefroid Weber ne sont pas entièrement tombées dans l'oubli ; car l'analyse des faits particuliers est aujourd'hui professée par M. Marx à l'université de Berlin, bien qu'il l'ait associée à une théorie empruntée à quelques-uns de ses prédécesseurs. L'ouvrage publié par M. Marx a en ce moment beaucoup de succès en Allemagne ; mais on se tromperait si l'on croyait y trouver une doctrine qui rattache tous les faits à quelque chose de fon-

damental : sa *Science de la composition* est un répertoire énorme, fatigant et sans résultat positif, d'une multitude de faits dont on pourrait donner la clef en quelques pages, et qui n'enseigne pas les parties les plus importantes de l'art. On voit par ce résumé que l'Allemagne est en ce moment, pour la science de l'harmonie, dans la même anarchie que pour la philosophie. Il faut attendre un autre temps pour lui faire comprendre une science plus vraie ; cependant, quelques ouvrages nouveaux, publiés depuis deux ou trois ans, font voir que ma théorie de la tonalité a fixé l'attention des artistes. Je ne doute pas des heureux résultats de cette direction, si l'on y persévère.

Tout se tient dans la musique. De même qu'un principe faux met le désordre et l'erreur dans toutes les parties de la science, de même, avec la loi tonale, on trouve la vérité dans toutes choses. J'en eus une preuve certaine lorsque Cherubini me pria, vers la fin de 1822, de m'occuper de la rédaction d'un *Traité du contre-point et de la fugue*, pour l'usage du Conservatoire de Paris. On sait que cette partie de la science harmonique avait été jusqu'alors une sorte d'épouvantail, non-seulement pour les gens du monde, mais aussi pour les artistes. Le *Gradus ad Parnassum* de Fux, basé tout entier sur l'ancienne tonalité, jetait dans la perplexité tous les compositeurs, lorsqu'ils voulaient faire à la tonalité moderne l'application de ses règles. Marpurg, qui avait emprunté beaucoup de ces règles pour son *Traité de la fugue*, et qui avait puisé la plupart de ses exemples dans la tonalité moderne, n'avait pas aperçu la contradiction manifeste des préceptes et des résultats. D'ailleurs, cet auteur avait fait la singulière méprise de placer la partie de son ouvrage qui traite du contre-point double après l'art d'écrire la fugue, quoique cet art soit précisément basé sur le contre-point de ce genre. L'*Esemplare* du P. Martini, et l'*Arte prattica di contrapunto* de Paolucci, ne sont que des recueils d'observations sur des faits particuliers puisés, en général, dans l'ancienne tonalité; observations dont la lecture est décourageante, par l'absence de méthode et de philosophie. Le *Traité du contre-point* d'Albrechtsberger n'est qu'une méthode empirique dont le texte, puisé en partie dans les ouvrages de Fux et de Marpurg, n'est composé que de règles ou banales ou inutiles, et dont les exemples sont écrits d'un style lourd et sec. Le *Traité de la fugue* de Langlé, avec son système de modulation et de réponses à la seconde, à la tierce, à la sixte et à la septième, est la négation la plus absolue des nécessités de la tonalité. Enfin, le *Traité des fugues musicales* de Sabbatini, basé sur la fausse doctrine de Valotti, est tout rempli d'énormités harmoniques que le sentiment musical repousse. Je ne parle pas de l'immense compilation faite par Choron et publiée sous le titre de *Principes de composition des écoles d'Italie*, car ce sont précisément les principes qui manquent dans ce recueil composé d'éléments hétérogènes. Cette appréciation, qui ne sera certainement contredite par aucun musicien instruit, peut faire comprendre l'incertitude et l'obscurité qui régnaient dans l'enseignement du contre-point et de la fugue, lorsque Cherubini fit appel à mon courage pour la composition d'un livre sur cette science difficile. Mais déjà tous les problèmes importants avaient été résolus dans le cours de composition que je faisais alors au Conservatoire de Paris.

Par la division que j'avais faite des deux tonalités, par les caractères que je leur avais reconnus, enfin par ce que m'avaient appris les monuments de l'histoire de l'art, il m'avait été facile de distinguer ce qui, dans l'art d'écrire en musique, appartient à l'une et à l'autre de ces tonalités. Ainsi j'avais vu que toutes les règles des contre-points simples, des divers genres d'imitation, de canons et de compositions conditionnelles, sont basés sur l'harmonie consonnante, et, conséquemment, appartiennent à la tonalité du plain-chant. Il ne me restait plus qu'à classer les faits dans un ordre méthodique et à donner la raison des règles ; choses importantes négligées par tous mes prédécesseurs. Dans cette phase de l'art, la fugue véritable n'existe pas, parce que la fugue est une imitation périodique qui ne peut exister que par la modulation ; or la modulation n'est rendue sensible que par l'harmonie dissonante naturelle, et constitue conséquemment la tonalité moderne. Ce que les auteurs anciens appellent *fugue* ou *contre-point fugué*, n'est en réalité qu'un contre-point d'imitation. De plus, les contre-points doubles ne trouvent pas d'application dans les formes musicales de l'ancienne tonalité, tandis que je les vois apparaître dans le XVIIe siècle, après que la tonalité se fut transformée ; et alors aussi je vois commencer le règne de la fugue véritable, c'est-à-dire de la fugue appelée *tonale* ou *modulée*. Ici était une lacune immense non aperçue par les auteurs que j'ai nommés ; lacune qui était un embarras immense pour les élèves et même pour les maîtres ; car, voulant appliquer à ces choses nouvelles les règles de l'ancien contre-point, maîtres et élèves se trouvaient en contradiction avec les œuvres des grands maîtres et avec leur sentiment propre. L'application des mêmes règles à des choses qui ont des principes différents est une absurdité, mais personne ne s'en était avisé.... J'eus donc, dans la seconde partie de mon livre, à formuler les règles nouvelles d'un art nouveau, et à faire connaître la raison de ces règles, travail hérissé de difficultés qui, grâce au secours tout-puissant de la loi tonale, furent toutes résolues avec bonheur, ainsi que l'a constaté Cherubini, dans son rapport à la classe des beaux-arts de l'Institut.

Les plus grandes de ces difficultés concernaient les diverses espèces de la *fugue*, sorte d'imitation périodique d'un thème ou sujet qui passe alternativement à toutes les voix ou à tous les instruments, et qui module en divers tons, à l'aide d'épisodes tirés des formes et des rhythmes du sujet ou de ses accompagnements en contre-point double ou reversible, lesquels sont appelés *contre-sujets*. Marpurg, Albrechtsberger et tous les autres, n'ont donné que des formules empiriques pour la formation d'une composition de cette espèce, et n'ont abordé aucune de ces difficultés réelles, soit qu'ils ne les aient pas aperçues, soit qu'ils n'aient pu les résoudre. Tout l'enseignement qu'on trouve dans leurs livres se réduit à ceci : « On prend un sujet qu'on accompagne d'un ou » de plusieurs autres sujets, en raison du nombre de voix employées » dans la fugue ; lorsque tous les sujets ont passé aux diverses voix, on » les transporte dans différents tons par des épisodes ; lorsque le mor- » ceau est suffisamment développé de cette manière, on ramène les » sujets dans le ton primitif, et l'on fait des imitations plus serrées du » sujet principal, ce qui s'appelle le *stretto* ou la *stretta* ; après quoi » l'on termine. » Marpurg et les autres évitent aussi les explications, en disant : *tel compositeur a fait ceci, tel autre a fait cela*, et accompagnent ces indications d'une multitudes d'exemples pris de toutes parts. Mais après avoir lu tout cela, l'artiste qui veut s'instruire n'est guère mieux informé qu'avant d'ouvrir le livre ; car dès le premier pas il est arrêté. « Quelle doit être la forme d'un sujet de fugue ? se dit-il. » J'en vois qui commencent par toutes les notes de la gamme ; j'en vois » qui finissent par la note qui a été leur point de départ; j'en vois d'autres » qui modulent et qui se terminent tantôt à la quinte supérieure, lorsqu'ils » commencent par la tonique, ou qui finissent par la tonique lorsqu'ils » commencent par la quinte ; etc. Comment dois-je faire l'imitation du » sujet, qu'on appelle *réponse*? Si ce sujet module de la tonique à la quinte, » ou de la quinte à la tonique, et si je fais exactement dans la réponse » ce qui est dans le sujet, je ne reviendrai pas au point de départ : il » faut donc que je fasse quelque changement à la forme du sujet dans » la réponse, pour revenir à la note par laquelle le sujet a commencé. » Mais où dois-je faire ce changement, et comment le reconnaître dans » tant de formes diverses ? etc., etc. » Ainsi les problèmes se présentent à chaque pas, et sur le sujet, et sur la réponse, et sur les contre-sujets, et sur la modulation de la fugue, parce que tel sujet d'une fugue en mode majeur, étant transporté dans un ton mineur, rencontre des difficultés tonales insurmontables, et *vice versâ*. A tout cela, il y a une cause ; cette cause, il faut la trouver, et donner des règles certaines pour vaincre toutes les difficultés ; mais, ainsi que je l'ai dit, personne avant que j'entreprisse cette rude tâche, n'avait osé s'y hasarder et n'avait cru vraisemblablement à la possibilité de l'accomplir. Toutes ces choses s'apprenaient par sentiment et par des exercices incessamment

répétés. Cependant, lorsqu'on essayait dans les concours l'habileté des jeunes artistes, si, dès le début, la mutation de la réponse n'était pas telle qu'elle devait être, l'ouvrage qui avait ce défaut était mis hors du concours. Les maîtres étaient d'avis que la réponse vraie doit se trouver par sentiment. Mais si le sentiment préside aux œuvres d'art et en fait apprécier les beautés, la science de cet art doit pénétrer dans les causes de ses conditions ; si elle n'y parvient pas, elle est incomplète et mal faite. Voilà ce que je me suis dit en traitant de la fugue. Dans ma ferme persuasion de cette vérité, j'ai analysé tous les cas possibles, toutes les formes, et, armé de la loi tonale, j'ai résolu toutes les difficultés, donné des règles certaines et simples pour tous les genres de fugues, pour la réponse vraie de tous les sujets, quels qu'ils fussent, et traité de la même manière toutes les parties de cette œuvre difficile. C'est ce que Cherubini a constaté dans son rapport à l'Institut de France.

Après tant d'études suivies avec persévérance pendant le cours de ma longue carrière, j'ai la satisfaction de laisser au monde musical une doctrine complète et vraie de l'art dans toutes ses déterminations. On pourra l'exposer avec plus de talent, on y pourra porter un savoir plus étendu, mais on ne pourra lui substituer d'autres principes, sans remplacer la vérité par l'erreur, sans se laisser égarer par l'esprit de système, et sans retomber dans les incertitudes qui faisaient douter autrefois de la possibilité d'une théorie rationnelle de la musique.

FÉTIS père.

(*La suite au prochain numéro.*)

THÉATRE-LYRIQUE.

LA MOISSONNEUSE,

Opéra comique en quatre actes et un tableau, libretto de MM. ANICET BOURGEOIS *et* MICHEL MASSON, *partition de* M. VOGEL.

LA PRINCESSE DE TRÉBISONDE.

(Premières représentations et réouverture de la salle le 3 septembre 1853.)

REPRISE DU *ROI DES HALLES;* — DÉBUTS DE MLLE GIRARD ET DE M. SUJOL.

On s'attendait, d'après le titre de *la Moissonneuse*, à quelque idylle, à l'une de ces bergeries en quatre actes, avec prologue, tableaux, etc., que nos auteurs, en imitateurs de Mme Sand, essaient de remettre à la mode. Cet ouvrage champêtre peut tout aussi bien passer pour un manifeste en faveur du magnétisme : ce sont les séances du baron Dupotet et de Mme Lafontaine mises en musique. Cagliostro, qui prend ici le nom de Balsamo, est tout aussi bien le héros de la chose que la moissonneuse en est l'héroïne. Ce fameux charlatan a déjà donné son nom à deux opéras comiques dont MM. Dourlens et Adam ont composé la musique. Ces deux partitions ne parvinrent pas à soutenir les deux *libretti* échafaudés sur les faits et gestes de ce prétendu sorcier.

Voici comme les auteurs de la nouvelle pièce ont traité leur sujet.

Une jeune fille, du nom de Michelma, vient se proposer comme moissonneuse dans une ferme des environs de Rome, et tombe amoureuse de Giuliani, le fils du fermier Mateo. Giuliani, de son côté, aime ou croit aimer une grande dame de la ville éternelle, duchesse de son état et joueuse de profession, à ce qu'assure le barigel, le bailly, le juge ou podestà de l'endroit, faisant arrêter cette nouvelle Ninetta ou Rose-de-Mai, comme dans *la Gazza ladra* et *le Val d'Andorre*, et qui sera bientôt accusée, ainsi que ces deux héroïnes d'opéra, d'avoir volé le prix des fermages de l'honnête Mateo. Michelma a été induite à ce vol par Cagliostro, qui a découvert dans cette pauvre fille un excellent *sujet* propre à recevoir le fluide magnétique et lui faire exécuter toutes ses volontés. Il la pousse donc à s'emparer de tout l'argent que possède le vieux fermier, et à le lui remettre à lui-même. Bien entendu que lorsqu'elle est éveillée, elle ne se souvient nullement de ce qu'elle a fait pendant son sommeil magnétique. Giuliani, qui passe pour un assez mauvais sujet dans le pays, est tout naturellement accusé d'avoir pris ce fort à-compte sur l'héritage paternel. Or, le père Mateo, qui n'entend pas raison sur la question de probité, va envoyer une balle dans la tête de son fils, lorsque Michelma se déclare la seule coupable du vol, pour justifier son amant. Ainsi cette pauvre fille, s'accusant, par un excès d'amour et de générosité, d'un crime dont elle se croit innocente et que cependant, en réalité, elle a commis, offre une situation éminemment neuve et dramatique. Cette grande scène se développe largement en finale au second acte.

Le troisième acte contient le procès de la voleuse involontaire et de sa condamnation, à laquelle la soustrait Cagliostro, en la magnétisant de nouveau et la faisant tomber dans ses bras, pendant que le rideau se baisse sur tous deux. Durant ces scènes de science, d'amour et de magnétisme, Gaëtan, escroc n° 2, ami et confident de Cagliostro, escroc n° 1, s'est emparé de la somme volée chez le fermier, et il a été la déposer, la cacher dans les catacombes de Rome ; — on ne s'attendait guère à voir les catacombes en cette affaire ; — mais ce fripon de Cagliostro sait bientôt, toujours en magnétisant son *sujet*, où le *magot*, enfermé dans une cassette, a été déposé ; il va l'y chercher, l'y trouve, et se dispose à sortir de ce sombre lieu, car il sait, d'après ce que lui a dit son guide, que tout individu qui ne se munit pas d'une demi-douzaine de flambeaux s'expose à ne pouvoir plus sortir de ces lieux, où, comme le prétend M. l'abbé Delille :

Il ne voit que la nuit, n'entend que le silence.

Pendant que Cagliostro est allé procéder à revoler son voleur, voici venir Giuliani à qui il a pris la singulière fantaisie de venir enterrer sa personne et son amour dans les profondeurs des catacombes : c'est une idée de suicide comme une autre ; car il faut dire que, dégoûté de son Italienne, grande dame et joueuse, il s'est mis à aimer tout de bon Michelma la moissonneuse, qui s'est fait condamner par dévouement pour lui. Le pauvre diable va donc être servi à souhait dans son désir d'en finir avec la vie, car il a jeté au loin le flambeau que Cagliostro avait laissé là comme phare dans ce sombre lieu. Ce dernier revient, portant sous le bras la précieuse cassette qu'il a retrouvée, et son second flambeau à la main ; mais pendant son excursion le temps s'est écoulé, la cire de son flambeau a coulé, et, comme on dit, *la Parque, à la sourdine, a diablement filé.* Le second flambeau s'éteint, et les vœux de Giuliani vont être exaucés : il va mourir. Mais cela n'entre nullement dans les idées de Cagliostro, qui, pour se sortir de ce mauvais pas, se montre cette fois-ci véritable sorcier. Il se met à magnétiser, de loin, Michelma son *sujet*, lui envoie du fond des catacombes son fluide magnétique à fortes doses, en lui enjoignant de venir le délivrer du danger où il se trouve, ce que la jeune fille ne manque pas de faire. On la voit arriver un flambeau à la main, et montrer à son amant ainsi qu'à son maître en magnétisme le chemin pour sortir de cet antre de la mort.

Ainsi triomphent en même temps, peut-on dire, le crime et l'innocence : mais nous sommes sur le boulevard du crime, où l'on n'a pas l'habitude de faire si bon marché de la morale. Dans un tableau final, qu'on pourrait dire synoptique, on voit dans la campagne de Rome, parsemée des ruines de l'antiquité, le vertueux Mateo entouré de ses moissonneurs, son fils Giuliani s'unissant à sa chère Michelma, et ce coquin de Cagliostro gardé à vue par les carabiniers du pape qui s'apprêtent à le conduire au château Saint-Ange, où il doit finir ses jours. On aperçoit de plus la cassette contenant les fonds de Mateo, fonds remis en la possession de cet honnête laboureur. Tout cela s'accomplit comme par magie et dans un entr'acte un peu court, sans la moindre explication ; mais que n'explique-t-on pas au moyen du magnétisme !

Il y a de la richesse, un grand éclat de mise en scène dans cet ouvrage, dont les situations sont mouvementées et très-musicales. Le compositeur en a peut-être abusé ; il s'est un peu trop livré aux développements. La partition de M. Vogel est en même temps un opéra comique et un grand opéra : le musicien semble avoir, comme on dit

communément, mis tous ses œufs dans un panier; et cependant, comme nos grands compositeurs se le permettent souvent à l'Académie impériale de musique, il n'a pas mis d'ouverture à son ouvrage, se contentant d'une simple introduction instrumentale confiée aux timbales et au tambour qui se dessinent en solistes dans cette courte préface.

Le duo par lequel s'ouvre la scène est d'une forme ambitieuse et rappelle, par la situation, celui de Guillaume Tell et Arnold. S'il n'y a pas une phrase comme la suave et belle mélodie : *O Mathilde, idole de mon âme !* celle dite par Giuliani n'est pas sans grâce et sans expression :

Mon Dieu, ravis-moi l'espérance
Ou bien laisse-moi mon amour.

Les deux couplets en *la* majeur dits par Carpagnol et Zerline ont de l'élégance et même de la gaîté. L'air de Michelma la moissonneuse, à son entrée, est un morceau à prétentions, un grand *aria con cori*, avec hautbois et flûte obligée. Mme Colson, chargée du principal rôle, a dit ce morceau en *prima donna* familiarisée avec les tours de force de la vocalisation, en cantatrice habile enfin, mais dont l'intonation est parfois un peu haute. Il faut qu'elle veille à cela. Les Italiens, qui sont assez aptes à bien juger des chanteurs, désespèrent moins de celui qui chante au dessous du ton que de celui dont la voix dépasse l'intonation exigée par tout auditeur dont l'oreille est juste et délicate. Dans le duo qui suit et finit en quatuor, entre Matéo-Junca, Carpagnol-Menjaud, Zerline-Vadé et Michelina-Colson, cette dernière prolonge outre mesure l'avant-dernière note finale sur la dominante, croyant pousser à l'effet, qui devient alors d'une dissonance peu agréable. Cette licence caractérise ordinairement les chanteurs de province.

L'air de Balsamo-Cagliostro, joué et chanté par M. Laurent d'une façon entraînante et même remarquable, abonde en phrases mélodiques charmantes, et quoiqu'il manque de méthode, que le début rappelle un peu celui de *Fra-Diavolo*, cet air est d'un bon effet. La petite flûte y joue cependant un rôle un peu trop saillant, comme dans les couplets de *Rataplan*, chantés par Cagliostro au commencement du troisième acte, avec le chœur des carabiniers du pape. Et pour en revenir au premier acte, le morceau d'ensemble qui sert de finale a cela d'original qu'il est dit par les moissonneurs endormis, situation assez neuve, bien qu'Hérold l'ait traitée dans *le Muletier* à la scène de nuit avec une pittoresque et mystérieuse pédale de cor solo. C'est là que Balsamo-Cagliostro éprouve sa puissance magnétique sur Michelma en la poussant à s'emparer de l'argent du fermier d'Albano. Ce finale est bien orchestré et l'instrumentation en est richement scénique.

Le deuxième acte renferme énormément de musique. Le tableau des moissonneurs de Léopold Robert a été mis en scène avec habileté. Le fermier Mateo-Junca dit des couplets d'une mélodie en caractère rustique avec chœur ; Michelma-Colson chante une tyrolienne qui est plutôt un tribut payé au talent de la *prima donna* qu'une chanson villageoise de la campagne de Rome. Une tarentelle intervient ici, chantée et accompagnée sur la mandoline par Balsamo-Laurent, et puis figurée en un ballet dessiné par M. Lerouge, qui s'est inspiré de la danse leste, audacieuse, échevelée, pratiquée à la *Closerie des lilas*, et presque aussi mouvementée que celle de la Petra Camara. Ce genre de chorégraphie ultra-voluptueuse a électrisé une grande partie de la salle, et provoqué un *bis* général de tous les spectateurs..... des petites places. On applaudissait, on trépignait; c'était une véritable ivresse artistique du peuple; Figaro prétend que c'est la bonne. Après cet acte de folle chorégraphie, on écoute avec plaisir une romance touchante du vieux fermier qui, croyant son fils coupable d'une action vile, dit:

Rappelle à toi, mon Dieu, ce fils que j'aime
Avant qu'il ait, hélas! perdu l'honneur.

Ici un duo à proportions gigantesques entre Giuliani-Tallon et Michelma-Colson dans lequel les trombones jouent un rôle par trop retentissant. Le chœur : *Cachez-vous, Giulani, sauvez-vous! sauvez-vous!* est bien déclamé ; la phrase de Michelma : *Et dans le ciel, ma mère, ne me maudissez pas*, est d'une belle et noble mélodie ; mais le morceau prend des proportions colossales, et même une forme de variations vocales intempestives pour la situation ; et puis arrive l'effet italien connu des masses vocales en *crescendo*, résumé par un coup de grosse caisse et cymbales, dont Donizetti et ses imitateurs ont trop souvent usé et même abusé.

Ce qu'on distingue le plus dans le troisième acte, ainsi que nous l'avons dit, c'est un chœur des carabiniers du pape avec accompagnement de petite flûte déguisée en sifflet, qui figurerait mieux dans un tempête musicale que là; puis une jolie romance religieuse sur un livre de prières, chantée par Michelma, et un beau duo d'une mélodie passionnée et d'une bonne et vigoureuse instrumentation, finale de cet acte qu'il termine d'une façon chaleureuse et dramatique.

Le quatrième acte se compose d'une romance bien sentie et fort bien dite par Giuliani-Tallon; d'un air de Balsamo-Laurent, et d'un grand duo inspiré par le magnétisme, ce qui ne veut pas dire qu'il vous endort. Cependant M. Vogel n'est pas en droit de répondre comme Mozart à Joseph II, qui lui disait, après avoir bien écouté une de ses partitions, *Don Giovanni*, je crois : « Il y a diablement de notes là-dedans, mon cher Mozart ! — Pas une de trop, Majesté, pas une de trop ! »

L'ouvrage de M. Vogel est un peu trop fourni de musique et par conséquent de notes ; mais on y retrouve avec plaisir des inspirations mélodiques du compositeur, à qui l'on doit *les Trois couleurs*, *Morte* et *l'Ange déchu*, cette belle romance comme on n'en trouve pas souvent.

La pièce est bien jouée et bien chantée ; elle est fort bien mise en scène par M. Grignon père. Les décorations de M. Robecchi sont vraies de ton et d'aspect italique, surtout celle de la campagne de Rome. L'orchestre, intelligent et chaleureux, a fonctionné comme un seul homme, parce qu'il est conduit par un homme de talent, M. Deloffre.

Avec de tels éléments dramatiques, la *Moissonneuse* ne pouvait manquer de réussir : le Théâtre-Lyrique comptait donc sur un succès que les trois premières représentations ont établi et constaté.

Le lendemain, on a joué à ce théâtre la *Princesse de Trébisonde*, répétition générale en un acte et deux tableaux, par M. ***, anonime qui prouve la modestie du poëte, auteur de ce libretto, comme celle des compositeurs qui se sont mis à quatre (nous ne disons pas en quatre) pour orner de musique vive et spirituelle cette bagatelle dramatique. Ces compositeurs se nomment MM. Wekerlin, Louis, Carlo et Thierry.

Plusieurs débuts heureux ont eu lieu à à ce théâtre, entre autres ceux de M. Sujol, qui a pris avec bonheur le rôle du *Roi des Halles* dans le charmant opéra créé par Chollet au Théâtre-Lyrique. Le jeune débutant l'a fort bien chanté. Les débuts de Mlle Girard, dans le même ouvrage, rôle de Marielle, n'ont pas été moins heureux; elle joue et chante d'une manière remarquable : aussi, le joli air que dit cette jeune cantatrice dans le prologue, et qui a été écrit par M. Louis, le compositeur de la décentralisation départementale, est applaudi chaque fois ; et c'est justice, car le morceau est fort joli et on ne peut mieux chanté. Grâce donc au *Roi des Halles*, à la *Princesse de Trébisonde* et aux débuts de Mlle Girard, le Théâtre-Lyrique ne sait pas ce que c'est que les mauvais jours.

HENRI BLANCHARD.

THÉATRE DE SAINT-QUENTIN.

La situation précaire de nos théâtres de province offre depuis longtemps un problème dont la solution intéresse également l'art dramatique et l'art musical. Chaque année d'affligeants sinistres viennent frapper des entreprises auxquelles sont attachées de nombreuses existences ; des directeurs plus ou moins prudents, plus ou moins habiles, se trouvent arrêtés, ceux-ci au début, ceux-là au milieu de leur course,

et des clôtures désastreuses plongent dans la misère une foule d'artistes qui ne peuvent demander qu'au théâtre leur pain quotidien.

Les causes de ce mal périodique ont été cent fois signalées ; le remède aussi a été cherché avec zèle, sollicité avec instance ; des plans d'organisation théâtrale ont été proposés par des hommes de haute expérience et de forte volonté. A ce double titre, M. le baron Taylor, fondateur et président des Associations d'artistes dramatiques, d'artistes musiciens, d'artistes peintres, devait être consulté plus souvent qu'aucun autre, et comme le père de famille, il ne pouvait donner que de salutaires conseils à ses enfants.

L'exemple de la ville de Saint-Quentin mérite d'être cité comme preuve à l'appui. Fatigués d'une instabilité qui compromettait la dignité de leurs plaisirs, plusieurs des habitants notables de cette ville envoyèrent des délégués à M. le baron Taylor et lui soumirent le plan d'une combinaison en vertu de laquelle le théâtre serait confié à un directeur, mais sous la surveillance d'une commission municipale. En cas de bonne fortune, le directeur recueillerait les bénéfices; dans le cas contraire, la ville comblerait le déficit. Ainsi, les artistes n'auraient plus à redouter ces chances fatales qui trop souvent mettent leur vie, leur honneur à la merci d'un coup de dé! Ainsi, toute une cité n'aurait plus à regretter des amusements prélevés sur le travail et le talent, privés en fin de compte de tout salaire et livrés au désespoir.

La combinaison a été adoptée : elle a prospéré, fructifié ; le théâtre de Saint-Quentin a fait de bonnes affaires; le directeur a encaissé 12,000 fr. de bénéfice pour prix de ses peines et de ses soins.

A cette occasion, une lettre a été adressée à M. le baron Taylor; nous en extrairons les passages suivants :

Monsieur le baron,

La chaleureuse sympathie avec laquelle le comité que vous présidez a accueilli le modeste concours de notre Commission, suffirait pour soutenir notre zèle. L'Annuaire de 1853 et le Rapport de M. Samson, que nous avons lu avec le plus vif intérêt, nous eussent d'ailleurs prouvé tout ce que peut votre admirable fondation pour cette grande famille dispersée, souvent livrée aux plus tristes vicissitudes, méconnue, démoralisée par l'incertitude du lendemain, par l'absence de tout lien de solidarité et de toute grande pensée de prévoyance ; vous avez jeté les premières bases d'une régénération complète par l'association. Dès à présent, vous et vos honorables auxiliaires, vous réalisez une somme de bien qui vous assure la reconnaissance des philanthropes et des vrais amis de l'art.

Notre action est bien limitée, mais vous pouvez compter sur la persévérance de nos efforts dans la sphère de nos relations et de notre influence locale.

Cette lettre est signée par : MM. Souplet, rédacteur du *Guetteur* ; Amédée Sarazin, manufacturier ; Doloy, imprimeur et éditeur du *Courrier* ; L. A. Williot-Adan, libraire, membre du Conseil municipal et du bureau de bienfaisance; Léon Dumoulin, employé à la mairie et secrétaire de la commission du théâtre; Riolette, inspecteur de l'enregistrement; Alf. Vaillant, négociant et président de l'orchestre du théâtre ; Bauchart-Demarolle, président du Tribunal de commerce, directeur de la succursale de la Banque de France, membre de l'administration des hospices et du bureau de bienfaisance, président de la commission d'abonnement.

Saint-Quentin, le 28 août 1853.

ÉPHÉMÉRIDES MUSICALES.

11 septembre 1737. Naissance de Jean-Michel Haydn, à Rohrau. Son frère, Joseph Haydn, le regardait comme le premier compositeur de musique sacrée de son temps. (Voyez les Ephémérides du 10 août.

12 — 1786. Naissance du célèbre flûtiste Jean-Louis Tulou, à Paris.

13 — 1778. Naissance du célèbre violoniste allemand Ferdinand-Auguste Seidler. Il mourut le 27 février 1840.

14 septembre 1741. Haendel fait exécuter à Londres son chef-d'œuvre, l'oratorio *le Messie*, qu'il avait écrit du 22 août au 12 septembre 1741 (en vingt-deux jours). (Voyez les Ephémérides du 24 février.)

15 — 1759. Naissance de Jean-Frédéric Braun, à Cassel. Ce célèbre virtuose, fondateur d'une nouvelle école de hautbois, mourut le jour anniversaire de sa naissance, en 1824, à Ludwigslust.

16 — 1771. Naissance de Frédéric-Joseph-Christophe Cleeman, à Criwitz. Il est auteur d'un manuel de musique et de quelques chansons.

17 — 1824. Mort de Jacques Tritto, professeur de composition au Conservatiore de Naples. Il était né en 1732.

Théodore PARMENTIER.

NOUVELLES.

*** C'est demain lundi que l'Académie impériale de musique rouvrira ses portes, après une clôture de deux mois et demi. Jamais restauration aussi complète n'avait été opérée jusqu'ici dans la salle de notre première scène lyrique ; tout a été repeint à neuf, le plafond, les loges, le rideau, le foyer, les corridors, le vestibule, et nous pouvons assurer que jamais autant de magnificence n'avait été déployée jusque dans les moindres détails des travaux d'art. Aujourd'hui nous n'en dirons pas davantage, pour laisser aux spectateurs de demain tout le plaisir de la surprise. *Les Huguenots* seront chantés par Gueymard, Obin, Marié, Merly, Mmes Poinsot, Laborde et Dussy ; les chœurs sont augmentés de cent voix environ. Meyerbeer a présidé lui-même aux dernières répétitions de son immortel chef-d'œuvre, qu'il a enrichi de nouveaux airs de danse. Toute la mise en scène a été revue avec le plus grand soin, et une décoration nouvelle a été faite pour le cinquième acte.

*** *Le Nabab* n'a pas seulement continué son succès ; il l'a vu s'augmenter et grandir à chaque représentation, et la salle de l'Opéra-Comique est devenue trop étroite pour la foule qui s'empresse de faire connaissance avec le nouveau poëme de MM. Scribe et Saint-Georges, et la nouvelle partition de M. Halévy. Chaque soir, plusieurs morceaux de cette partition charmante obtiennent les honneurs d'un *bis* unanime ; les artistes, en pleine possession de leurs rôles, y produisent un effet de plus en plus sympathique. Parmi les éléments de ce brillant succès, la mise en scène tient aussi une large place, et le goût éprouvé de l'habile directeur, M. Emile Perrin, se fait partout sentir.

*** *Marco Spada* alterne avec *le Nabab*, et le public ne cesse de s'y porter, comme dans les premiers jours. C'est Faure qui chante maintenant le rôle de Frère Borromée, créé par Bussine.

*** Dimanche dernier, *le Domino noir* et *le Déserteur* avaient fait plus de 5,000 fr. de recette.

*** L'opéra comique en trois actes, connu provisoirement sous le titre de *l'Étoile du Nord*, dont le poëme est de M. Scribe et dont Meyerbeer a écrit la partition, a été lu mercredi dernier aux acteurs. Les rôles sont ainsi distribués : MM. Battaille, Hermann-Léon, Mocker, Jourdan, Delaunay, Nathan, Mmes Caroline Duprez, Lefebvre, Lemercier, Decroix.

*** Mlle Anna Lemaire, dont on regrettait l'éloignement de nos théâtres, vient de faire sa rentrée mardi dernier à la réouverture du théâtre de Bruxelles. Le rôle principal, dans *les Noces de Jeannette*, a valu à la charmante artiste force couronnes, des bravos et des fleurs.

*** Les recettes des théâtres, concerts, bals et curiosités, pendant le mois de juillet dernier, ont été de 623,291 fr. 88 c. Les recettes du mois de juin ayant été de 868,166 fr. 77 c., celles de juillet présentent donc une diminution de 244,874 fr. 80 c., et cette diminution, qui ne frappe que sur nos théâtres subventionnés, s'explique par la clôture, pendant tout le mois de juillet, de l'Académie impériale de musique, du théâtre impérial de l'Odéon, comme aussi par celle du Théâtre-Lyrique et du théâtre Beaumarchais. Le total des recettes du mois de juillet de cette année, quoique ayant été très-faible, a néanmoins dépassé de 160,170 fr. 53 c. celui de juillet 1852, qui ne s'est élevé qu'à 463,121 fr. 35 c., et pourtant l'Opéra n'avait pas clôturé à cette époque.

*** On monte, au théâtre de Louvain, *les Mousquetaires de la reine*, que l'on doit jouer à l'occasion des fêtes du mariages. L'auteur du libretto, M. de Saint-Georges, est allé présider à la mise en scène.

*** Charles Voss, l'éminent pianiste, est de retour à Paris après une excursion brillante, dont chaque pas a été marqué par un succès.

*** Mlle Marie Ducrest, la jeune cantatrice qui s'est fait entendre à Paris dans la dernière saison des concerts, est maintenant à Lyon, où elle a chanté dans une brillante séance musicale qu'elle a donnée en cette ville, secondée qu'elle était par Mmes de Lagrange et Vera.

*** M. Montal, facteur de pianos, à Paris, vient d'être nommé fournisseur de S. M. l'impératrice.

*** Mlle Guénée, la pianiste distinguée de Nantes, est dans ce moment à Paris.

*** On ne prend pas seulement des bains de mer à Dieppe, on y entend aussi d'excellente musique. Parmi les artistes qui ont fait le charme de la saison, il faut citer Mlle Marie Mira, la pianiste au jeu fin, distingué, plein d'expression et d'élégance ; Mlle Joséphine Martin, la pianiste énergique et virile, qui n'est venue que pour quelque temps : M. Alkan, l'excellent professeur, l'un des frère du pianiste célèbre. Il faut encore citer avec éloges l'orchestre de M. Elbel, et sa composition remarquable *Une Nuit à Berlin*. C'est avec son concours que le 19 du mois dernier, M. A. Bessems à donné un concert tout à fait hors ligne. Le bénéficiaire, qui possède un talent si noble, si élevé, s'est fait entendre deux fois sur le violon et deux fois sur l'alto, avec un succès égal. Et puis on a exécuté une symphonie caractéristique de M. Elbel, symphonie qui a le rare mérite de ne ressembler à rien de ce qui a été fait jusqu'à ce jour. C'est un tableau varié, comme l'indique le programme, par les titres de *Calme du soir, Chant du Crépuscule, Retraite, Marche des gardes de nuit, Minuit, Sommeil, Songe*. Dans ce dernier morceau, M. Bessems a joué le solo avec sourdine, qui a produit sur l'auditoire une impression profonde. Mlles Martin et Mira ont dignement figuré dans ce concert, que M. Emile Fleury a terminé par des romances et des chansonnettes.

*** Le journal le *Voleur-Cabinet de lecture* vient de passer dans des mains habiles qui promettent de lui rendre avant peu la place importante qu'il occupait naguère parmi les publications du même genre. Rien de varié et d'intéressant comme ce recueil, qui paraît six fois par mois, et où l'on trouve à chaque page les noms les plus justement aimés de la littérature contemporaine : Lamartine, Guizot, Michelet, Alex. Dumas, G. Sand, Paul Féval, Jules Sandeau, Léon Gozlan, Pierre Zaccone, Alph. Karr, etc., etc. Le choix de sa rédaction, son exécution typographique, sa périodicité, en ont fait depuis longtemps le journal indispensable de tous les établissements de lecture. Le *Voleur-Cabinet de lecture* publie en en ce moment le *Vieux Paris*, par Pierre Zaccone.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Boulogne-sur-mer*, 8 septembre. — La Société philharmonique a donné hier un second concert avec les sœurs Ferni. L'auditoire était beaucoup plus nombreux qu'au premier, et les intéressantes artistes l'ont tenu constamment sous le charme. Elles ont joué une *Fantaisie* de Vieuxtemps, le 7e *Concerto* de de Bériot, le *Carnaval villageois*, composé par Bérou, et le *Trio* de Bach, qu'on avait redemandé et qui a reçu encore cette fois les honneurs du *bis*. Les sœurs Ferni ont été rappelées après tous leurs morceaux, et les dames leur envoyaient leurs bouquets au bruit des applaudissements. Mlle Louise Guilmant, pianiste distinguée de cette ville, a eu sa part de succès, en exécutant, avec son talent bien connu, la fantaisie sur le *Clair de la lune*, de Moschelès, et deux charmants morceaux dont elle est l'auteur, intitulés : *Étude dramatique* et le *Réveil des oiseaux*. M. Guglielmi, chargé de la partie vocale, a une voix de basse très-remarquable ; il a su la mettre en relief et se faire vivement applaudir dans le *Mendiant*, de Piatti ; l'*Ange déchu*, de Vogel et une mélodie de Schubert.

*** *Dieppe*, 30 août. — Pendant l'office divin, auquel assistaient LL. MM. II., les élèves de la maîtrise de Rouen et des écoles municipales de musique, sous la direction de M. Ch. Vervoitte, ont exécuté plusieurs morceaux de chant religieux qui ont été écoutés avec le plus grand plaisir. M. Vervoitte, dont le nom est bien connu et le talent justement apprécié, a fait chanter un *Inviolata* et l'*Agnus Dei* de sa grande messe exécutée l'an dernier, à Saint-Roch, et qui a produit dans le monde musical une si vive impression. On retrouve dans la musique de cette charmante composition toute la douceur et la poésie des paroles de l'Eglise. M. Fleury a chanté les solos ; M. Simon, l'habile organiste de Saint-Denis, a touché le grand orgue.

*** *Limoges*, 1er septembre. — La troupe d'opéra vient de commencer ses débuts par *les Mousquetaires de la Reine*. L'élite de la société locale s'y était donné rendez-vous. Deux acteurs surtout, M. Charles, ténor, et M. Georges, première basse, ont été vivement applaudis. L'orchestre, très-bien dirigé par M. Paris, a eu sa part des applaudissements.

*** *Lons le-Saulnier*, 31 août. — Le président du conseil général du Jura, M. de Grimaldi, vient d'inaugurer sa nouvelle et splendide salle de concert par une de ces réunions de talents d'autant plus remarquables, qu'elles sont bien rares en province. On y a entendu MM. Protet, Dorus, Levassor et Mme Laborde. M. Protet a chanté un air de *Robert Bruce*, le *Non più andrai* des *Nozze* et les couplets de *Galathée*. Chacun de ces morceaux lui a valu de nombreux et légitimes applaudissements. L'air des *Nozze* a surtout fait valoir le charme et la souplesse de son délicieux organe. Dorus, l'habile flûtiste de l'Opéra, a joué une fantaisie de Vieuxtemps et des variations de sa composition sur un thème allemand. Sa belle qualité de son, l'expression puissante de son jeu et la pureté de son style ont été fort admirées. Mme Laborde, qui avait obtenu un si grand succès dans le concert donné l'année dernière par M. de Grimaldi, a dignement soutenu la brillante réputation qu'elle s'y était acquise. Elle a dit avec un rare bonheur les variations de Bonoldi sur *la Molinara*, la cavatine de *Norma* et le duo pour voix et flûte du *Rossignol*. Ce dernier morceau a été bissé. Mme Laborde et Dorus l'ont chanté avec une grâce, une agilité charmantes. Levassor, chargé de la partie comique, s'en est acquitté avec beaucoup de succès et une complaisance inépuisable. M. Dietsch, l'habile accompagnateur, tenait le piano.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Berlin*. — L'événement de la semaine passée a été la représentation de *la Muette de Portici*, avec une magnifique mise en scène et une nouvelle distribution des rôles. La salle était comble et le succès a été des plus brillants. *Le Maçon* a été repris au théâtre. Wilhemstadt. Pour la fête du 15 octobre on annonce la reprise de *Richard-Cœur-de-Lion*, et pour la fête de la reine, la première représentation du nouvel opéra de Flotow : *Rubezahl*.

*** *Brighton*. — MM. Piatti et Molique, et Mlle Clauss, ont donné ici un concert qui avait attiré un nombreux auditoire.

*** *Glocester*. — Au grand festival que l'on prépare, seront exécutés : le *Te Deum* de Haendl ; *Elie*, la *Création*, *Israël en Egypte* et le *Messie*. On y entendra Mmes Novello, Castellan, Weiss et Bellini, MM. Formes, Gardoni, Tagliafico, Weiss, et Lockey.

*** *Madrid*. — Le 1er octobre prochain, aura lieu au théâtre de l'*Instituto* l'ouverture des représentations de la troupe d'opéra comique française par les *Mousquetaires de la Reine*. Tous les artistes qui la composent seront rendus en cette ville le 15 de ce mois pour commencer les répétitions.

Le Gérant : BRANDUS.

A PARIS, CHEZ HACHETTE ET Ce,

A l'usage des Chanteurs :

PHYSIOLOGIE DE LA VOIX CHANTÉE

Suivie de considérations sur l'influence physique et morale de la voix, et sur l'influence de la musique sur la civilisation ; une brochure in-8°, prix : 1 fr.

ORIGINE DE LA GAMME MODERNE
ou
Théorie raisonnée de la musique.

On ne saurait, en effet, expliquer d'une manière satisfaisante la gamme sans remonter aux lois du son musical, aux lois de la sensation, à la tonalité moderne, en un mot, sans faire la théorie complète du système ; une brochure in-8°, prix : 1 fr., par

J. LESFAURIS.

EN VENTE CHEZ BRANDUS ET Ce, 103, RUE RICHELIEU,

Nouveau quadrille pour le piano sur

L'ÉPREUVE VILLAGEOISE

DE **GRÉTRY**, PAR

MUSARD

Prix : 4 50. — LE MÊME POUR ORCHESTRE ET ARRANGÉ A QUATRE MAINS.

Pour paraître incessamment chez

BRANDUS ET Cie, EDITEURS,

Rue Richelieu, n° 103,

LE NABAB

Opéra comique en trois actes,

POÈME DE MM. SCRIBE ET DE SAINT-GEORGES, MUSIQUE DE

F. HALÉVY

De l'Institut.

PARTITION POUR PIANO ET CHANT, IN-8°, PRIX NET : 15 FR. — L'OUVERTURE ARRANGÉE POUR PIANO SEUL.

Catalogue des morceaux de chant détachés, avec accompagnement de piano, par M. VAUTROT.

1er ACTE.

Nos 1. AIR chanté par Mlle Favel : « *Esclave au teint bruni.* »
2. DUO chanté par Mlle Favel et M. Couderc : « *C'est vous qui me devez de la reconnaissance.* »
3. ARIETTE chantée par M. Mocker : « *Quand un maître, un tyran, au travail nous enchaîne.* »
3 *bis*. La même, transposée un ton plus bas.
4. AIR chanté par Mme Miolan-Carvalho : « *Que vois-je, ô ciel.* »
4 *bis*. Le même, transposé un ton plus bas.
5. COUPLETS chantés par M. Mocker : « *De la philosophie, amis, je me défie.* »
5 *bis*. Les mêmes transposés un ton plus bas.

2e ACTE.

6. COUPLETS du tabac chantés par M. Bussine : « *Le destin comble mes vœux.* »
6 *bis*. Les mêmes, transposés un ton plus haut.
7. DUO chanté par M. Couderc et Mme Miolan-Carvalho : « *Je vous pardonne, tant je suis bonne.* »
Nos 8. AIR chanté par M. Bussine : « *Pour toi mon estime est grande.* »
8 *bis*. Le même pour ténor.
9. DUO chanté par M. Bussine et Mme Miolan-Carvalho : « *Mettons un terme à ses alarmes.* »
10. DUO chanté par M. Ponchard et Mlle Favel : « *Quand sur les bords du Gange.* »
11. ROMANCE chantée par M. Couderc : « *Je dois, par une loi sévère.* »
12. ROMANCE chantée par Mme Miolan-Carvalho : « *Mon oncle a dit, dans sa colère.* »

3e ACTE.

13. COUPLETS DU CHASSEUR GALLOIS chantés par M. Bussine et Mme Miolan-Carvalho : « *Lorsque la nuit est claire.* »
13 *bis*. Les mêmes, transposés un ton plus bas.
14. DUO chanté par Mlle Favel et M. Coudec.

SOUS PRESSE : ARRANGEMENTS POUR PIANO,

Grande valse, par FR. BURGMULLER. — Polka-mazurka, par A. TALEXY. — Deux quadrilles par MUSARD. — Suite de valses, par E. ETTLING. — Polka de H. MARX. — Bagatelle, par LE CARPENTIER. — Fantaisies par CH. VOSS, DUVERNOY, CROISEZ, etc. — Duo pour piano et violon, par N. LOUIS, et arrangements des auteurs les plus en vogue pour tous les instruments.

GRANDE PARTITION ET PARTIES D'ORCHESTRE.

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

20e Année. | No 38. | 18 Septembre 1853.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, ET POUR TOUTE LA SUISSE. Chez M. Ed. de la Flechière, 191, rue du Terraillet.
Bruxelles. Delrie Tomson, 15, rue des Dominicains.
Londres. S'adresser à M. Davison (Wessel et Cie), 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Maison Brandus, perspective Nevski.
Berlin. Schlesinger, 34, u.d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Mon testament musical (suite), par **Fétis** père. — Académie impériale de musique, réouverture, *les Huguenots*. — Revue critique, par **Henri Blanchard**. — Ephémérides. — Nouvelles et annonces.

MON TESTAMENT MUSICAL.

Suite (1).

J'ai déjà dit que tout se tient dans la musique, et que lorsque le principe qu'on lui donne pour base est vrai, toutes les conséquences de ce principe sont en harmonie. Il n'est pas de preuve plus évidente de cette vérité que la théorie mathématique des intervalles de la gamme; théorie qui n'est pas, comme l'ont pensé de célèbres philosophes et mathématiciens, la source d'où l'art est sorti; mais qui, si son point de départ est bon, confirme les révélations de notre instinct. Cette distinction est fort importante ; car il est une théorie canonique des intervalles des sons qui s'est mise en opposition permanente avec le sentiment des artistes ; tandis qu'il en est une autre, ignorée de tous avant que je la fisse connaître, qui, prenant pour base la loi métaphysique de la tonalité, est en parfait accord avec les déterminations instinctives qui se produisent sous la domination de cette loi.

La première de ces théories, formulée dans la première moitié du XVIe siècle, d'après un passage du *Traité des harmoniques*, de Ptolémée, mal interprété, est devenue celle de la plupart des géomètres. Son résumé est celui-ci : 1° la gamme est composée de tons inégaux, les uns plus grands, dans la proportion de 8 à 9, comme *ut-ré*, *fa-sol*, *la-si* (ce qui signifie que le nombre de vibrations des sons inférieurs de ces intervalles est dans la proportion de 8, tandis que celui des vibrations des sons supérieurs est dans la proportion de 9); les autres, plus petits, dans la proportion de 9 à 10, comme *ré-mi*, *sol-la* (c'est-à-dire des tons dont le nombre de vibrations de la note inférieure est dans la proportion de 9, tandis que les vibrations des sons supérieurs sont dans la proportion de 10) ; 2° les demi-tons de la gamme *mi-fa* et *si-ut*, la théorie dont je parle les déclare *majeurs*, dans la proportion de 15 à 10. Elle ne pouvait, en effet, les considérer comme *mineurs*, ayant admis deux tons mineurs dans la gamme; car la vérité incontestable que l'octave est dans la proportion de 2 à 1, aurait été faussée et démentie.

Bien que cette théorie soit en quelque sorte la théorie officielle, et qu'elle soit appuyée par cette considération que les rapports les plus simples sont ceux qui constituent le beau, et que cette condition se trouve précisément dans la théorie dont il s'agit, puisqu'elle donne pour le rapport de l'octave 2 à 1, pour celui de la quinte 3 à 2, pour celui de la quarte 4 à 3, pour celui de la tierce majeure 4 à 5, et pour celui de la tierce mineure 5 à 6 ; néanmoins, dis-je, d'autres théories numériques lui ont été opposées, soit à raison de certains phénomènes acoustiques, tels que l'échelle des sons ouverts du cor et de la trompette, soit par d'autres considérations accessoires. Ainsi, Lévens, Baillère de Laissement et le chanoine Jamard ont mis en opposition de cette théorie une progression arithmétique inverse, de laquelle résultent des tons et des demi-tons *minimes*, *mineurs*, *majeurs* et *maximes*. La démonstration mathématique de l'existence de ces intervalles dans la gamme est aussi ridicule chez ces auteurs que le fait en lui-même à l'égard de notre échelle musicale. Dans cette gamme il y a des tons et des demi-tons majeurs et mineurs ; mais aucun n'est *minime* ou plus petit que mineur, ni *maxime* ou plus grand que majeur. Plus habile calculateur que Lévens, Ballière et Jamard, M. Suremain-de-Missery reprit plus tard leurs données, et en fit la base d'un travail mieux digéré et plus scientifique. Cependant, sa *Théorie acoustico-musicale*, publiée en 1793, n'était qu'un premier essai, non encore mûri suffisamment, d'un travail qu'il conduisit plus tard à sa perfection dans un ouvrage encore inédit, mais dont M. Brossard, juge au tribunal de Chalon-sur-Saône, a donné un précis fort intéressant il y a quelques années. On y voit que, sans avoir connu la loi des attractions musicales chromatiques et enharmoniques, M. de Missery est arrivé par l'analyse à la démonstration de l'existence de certains petits intervalles de sons dont je parlerai tout à l'heure, et que j'ai découverts.

Cette théorie n'est pas la seule qui ait été opposée à la doctrine canonique admise par la plupart des physiciens et mathématiciens. La progression triple, dont on a trouvé la première indication dans l'écrit apocryphe attribué à Timée de Locres, et que le P. Mersenne a mentionnée, fut reprise par Rameau, puis par l'abbé Roussier, et en dernier lieu par M. Barbereau, comme expression d'une série de douze quintes justes, dont les auteurs font le principe constitutif de la gamme. L'examen que j'ai fait récemment dans la *Gazette musicale de Paris* de l'écrit de M. Barbereau a démontré suffisamment la fausseté de cette doctrine ; je me crois donc dispensé de revenir ici sur ce sujet.

Enfin, un autre genre d'opposition a été présenté contre la théorie numérique des intervalles des sons. Aristoxène fut le chef de cette opposition, dans l'antiquité. Il soutenait, contre la doctrine des pythagoriciens, l'égalité des demi-tons, niait que le ton fût divisât en *apotome* ou demi-ton majeur, et en *limma* ou demi-ton mineur. Cette opinion était absurde, car la moitié exacte du ton ne peut être exprimée que par une quantité irrationnelle. Cependant cette théorie négative a

(1) Voir les nos 33, 35 et 37.

trouvé des partisans dans les temps modernes. Le jésuite Requeno en a fait la base de son livre concernant le *rétablissement de l'art harmonique des Grecs*. Jérôme de Momigny a répété les mêmes erreurs dans sa *Seule vraie théorie de la musique*; et dans ces dernières années, le conseiller de Kiesewetter s'est épuisé en efforts de faux calculs pour les faire triompher, dans son écrit allemand intitulé *les Aristoxéniens modernes;* ouvrage dirigé contre mes principes et mes idées, comme la plupart des livres de ce savant distingué. Il est juste de dire qu'averti de ses erreurs par des hommes compétents, M. de Kiesewetter a exprimé à son lit de mort le regret d'avoir publié cet ouvrage, et a prié ses amis de retirer tous les exemplaires qu'ils pourraient se procurer. Ce fait m'a été attesté par M. Fischoff, artiste de grand mérite, ami intime de feu M. de Kiesewetter, et professeur au Conservatoire de Vienne. L'erreur fondamentale de ces théoriciens consiste à avoir pris la gamme tempérée des instruments à clavier pour la gamme vraie de notre tonalité.

Les musiciens ont montré une indifférence absolue pour les théories de la progression triple et de la progression arithmétique inverse ; on peut même affirmer que l'immense majorité des artistes en a ignoré l'existence, ou n'y a rien compris. Mais un antagonisme invincible s'est déclaré entre leur sentiment et les résultats de la théorie physique et mathématique généralement professée par les savants. Et d'abord ils ont protesté par le fait d'expérience contre la distinction des tons inégaux en majeurs et mineurs. On vient de voir que, suivant cette théorie, le premier ton de la gamme, par exemple *ut-ré*, est majeur, et que le second, *ré-mi*, est mineur. Suivant cette même théorie, il en est de même dans toute gamme majeure, soit qu'elle ait pour tonique *ré*, *mi*, *fa*, ou toute autre note. Les musiciens opposent à cette doctrine un argument victorieux en disant : « Que je joue dans la gamme » d'*ut* majeur ou dans celle de *ré* majeur, le *ré*, troisième corde de » mon violon, est à vide, et mon premier doigt, fixé invariablement à » la même place, sur la même corde, pour faire le *mi*, soit que je » joue dans la gamme d'*ut* ou dans celle de *ré*, produit toujours le » même intervalle. Il est donc impossible que le ton *ré-mi* soit mineur » dans la gamme d'*ut*, et majeur dans celle de *ré*. »

Un autre résultat de la même théorie, conséquence nécessaire du précédent, est que les demi-tons formés par des notes de dénomination différente, comme *ut-ré* bémol, *ré-mi* bémol, etc., sont majeurs ; et que les demi-tons formés par une note et son homonyme diésé, comme *ut-ut* dièse, *ré-ré* dièse, etc., sont mineurs. Il suit de là que *ré* bémol est plus élevé que *ut* dièse, *mi* bémol plus élevé que *re* dièse, etc. Le sentiment des artistes s'est révolté contre cette doctrine qui tend à fausser l'art. « Les tendances des notes bémolisées, disent-ils avec rai- » son, sont descendantes, et celles des notes diésées sont ascendantes. » Quand nous avons à exprimer le demi-ton de *ré* bémol à *ut*, faisant » sa résolution sur cette dernière note, notre sentiment nous invite à » retirer le doigt pour abaisser le *ré* bémol autant que possible sans » blesser la justesse ; tandis que si nous avons à exprimer le demi-ton » d'*ut* dièse à *ré*, le même sentiment nous porte à élever l'*ut* dièse au- » tant que possible, afin de rendre sa tendance ascendante plus sensi- » ble » L'argument est décisif et semble sans réplique; cependant, M. Delezenne, de Lille, auteur de plusieurs mémoires concernant la théorie mathématique des intervalles musicaux insérés dans les Mémoires de la Société des sciences et arts du département du Nord, a publié récemment dans le même recueil un écrit spécialement destiné à répondre à cette objection. Suivant lui, elle n'est qu'une erreur occasionnée par les défauts de notre système de notation, et parce que nous marquons par des notes supérieures bémolisées ce qui devrait être noté par des notes inférieures diésées, et *vice versa*. Il résulte de là que pour écrire, par exemple, un morceau de musique en *fa* mineur, au lieu de mettre à la clef quatre bémols aux notes *si*, *mi*, *la*, *ré*, il faudrait remplacer ces signes par quatre dièses aux notes *la*, *ré*, *sol*, *ut*; d'où il suit que l'on aurait dans le même ton les notes dans leur état primitif, et les mêmes notes diésées. *Risum teneatis, amici!*

Tel a été l'état des choses, depuis plus d'un siècle, en ce qui concerne l'acoustique canonique. D'une part, les géomètres et les physiciens, s'appuyant sur l'infaillibilité des chiffres, et ne prenant pas le soin d'examiner attentivement si leur point de départ était juste, ont à peine écouté les objections des musiciens, et les ont qualifiées de *préjugés*. Dans les choses de sentiment et dans les arts, comme en philosophie, les mathématiciens se sont souvent égarés, parce que ces choses se compliquent d'éléments qui échappent au calcul, et dont ils ne tiennent point assez de compte. D'autre part, les artistes, convaincus avec raison de la réalité des déterminations de leur sentiment dans l'art, ont repoussé l'inflexible théorie qui se met en opposition avec leur instinct ; théorie qu'ils ne connaissent d'ailleurs que par les résultats généraux qui viennent d'être mentionnés ; car, étrangers en général au calcul, ils éprouvent une invincible répugnance, et je dirai presque une sorte de terreur à l'aspect des formules numériques sous lesquelles cette théorie leur est présentée. Cependant, au lieu de se retirer derrière ces formules comme si elles étaient un rempart inexpugnable, les théoriciens géomètres auraient dû se dire que le sentiment de l'universalité des musiciens était quelque chose qui méritait d'être pris en considération, et que la répulsion éprouvée par les artistes pour les résultats de la théorie mathématique avait sans doute pour cause quelque fait ignoré, d'où venait le dissentiment. C'est ce que l'illustre Lagrange, qui me faisait l'honneur de m'accueillir dans ma jeunesse, avait parfaitement compris. Amateur passionné de musique, il s'était beaucoup occupé de sa théorie ; mais son génie n'avait pu triompher des difficultés qu'il y trouva, pour concilier la rigueur des chiffres avec les opinions des artistes. *Il y a dans votre art*, me disait-il, *quelque mystère qu'il faudrait pénétrer pour en donner une théorie certaine : je l'ai essayé ; mais l'élément me manque. Il y aura de la gloire pour qui donnera la solution des problèmes de cette théorie : vous devriez y songer*. Occupé alors de la musique à un autre point de vue, je ne compris pas la portée de ces paroles du plus grand géomètre de cette époque. D'ailleurs, l'élément nécessaire me manquait aussi bien qu'à Lagrange ; mais lorsque j'eus découvert le principe constitutif des tonalités, ce que m'avait dit ce grand homme me revint à la mémoire, et je conçus la possibilité de résoudre le problème qui l'avait préoccupé. Je suis enfin parvenu à ce résultat par la suite de raisonnements que je vais rapporter ; raisonnements auxquels les mathématiques ne pouvaient me conduire par elles-mêmes, mais qu'elles confirment.

Le caractère de la tonalité moderne, me suis-je dit, consiste dans l'attraction, et l'attraction, dans les tendances de certaines notes vers d'autres, lesquelles sont déterminées par la dissonnance. Or, les tendances attractives de cette tonalité sont celles du quatrième degré de la gamme descendant vers le troisième, et du septième degré montant vers le huitième, dans la résolution de l'accord dissonant naturel qui constitue la tonalité. Qu'est-ce que la tendance tonale ? Evidemment c'est le raprochement d'un son vers un autre. Pour que le rapprochement soit sensible et que la tendance soit déterminée à notre oreille, il faut donc que l'intervalle des deux sons sympathiques soit aussi petit que possible : les demi-tons *mi-fa* et *si-ut* de la gamme d'*ut* ne sont donc pas majeurs, comme le prétend la théorie, mais mineurs, condition nécessaire de leur attraction. Il en est de même des demi-tons de toute gamme, par exemple, de *sol-fa* dièse et de *ut* dièse-*ré*, dans la gamme de *ré*, ou de *la* bémol à *sol* et *ré-mi* bémol, dans la gamme de *mi* bémol, etc. Tout demi-ton conforme à la constitution d'une gamme est donc mineur : il en est de même du demi-ton descendant du sixième degré au cinquième dans les gammes du mode mineur, comme *fa-mi* dans la gamme de *la* mineur, ou *ré* bémol-*ut* dans celle de *fa* mineur ; car ces demi-tons sont aussi attractifs.

Si les demi-tons constitutifs des gammes sont mineurs, le rapport numérique des deux sons dont ils sont formés n'est pas comme 15 est à 16, ainsi que le prétendent les acousticiens canonistes ; car cette proportion est celle du demi-ton majeur ; mais il est comme 24 est à 25,

ou plus exactement, comme 243 est à 256, ainsi que je m'en suis assuré par beaucoup d'expériences sur des demi-tons mineurs parfaitement justes, au moyen de l'appareil de Scheibler, qui m'a fourni les moyens de compter les vibrations et d'en comparer les nombres.

Cependant chaque intervalle d'un ton se divise en deux demi-tons inégaux, l'un majeur, l'autre mineur; car, ainsi que je l'ai dit tout à l'heure, la division du ton en deux parties égales n'est possible que par le tempérament, dont je parlerai plus loin : la nature de la musique et le calcul la repoussent également. La cause de l'inégalité, dans notre système tonal, résulte précisément de la nécessité des demi-tons mineurs dans la constitution des gammes; car ces parties des tons ne peuvent être mineures, sans que les parties opposées, qui ne sont pas tonales, soient majeures. Ainsi, si *ut* dièse-*ré* est un demi-ton mineur, *ut-ut* dièse est un demi-ton majeur; si *fa* dièse *sol* est un demi-ton mineur, *fa-fa* dièse est un demi-ton majeur; et ainsi des autres. Il est donc évident que les demi-tons mineurs sont ceux dont les deux sons constitutifs ont des dénominations différentes, et que les demi-tons majeurs sont ceux dont les deux sons ont le même nom, mais dont le plus élevé est affecté d'un dièse ; car les intervalles de cette dernière espèce non-seulement ne sont pas attractifs, mais sont composés de sons étrangers l'un à l'autre, puisqu'il n'existe aucune gamme où l'on trouve à la fois *fa* et *fa* dièse, *ut* et *ut* dièse, etc. Ce sont donc ces demi-tons majeurs dont les deux sons constitutifs sont dans le rapport de 15 à 16, et conséquemment le son supérieur est plus élevé que celui du demi-ton mineur : donc *ut* dièse est une intonation supérieure à *ré* bémol; donc, enfin, le sentiment des musiciens est dans le vrai, et la théorie des géomètres est en défaut.

Mais les deux demi-tons des gammes majeures étant mineurs, et leur rapport numérique étant moindre que celui des prétendus demi-tons majeurs des géomètres, il en résulte que pour atteindre au rapport invariable de l'octave 2 à 1, il faut regagner cette différence sur les deux tons *ré-mi* et *sol-la* de la gamme d'*ut*, qui, suivant ces géomètres, sont moindres que les autres, et dans le rapport de 9 à 10 ; tandis que, d'après la même doctrine, les trois autres tons *ut-ré*, *fa-sol*, et *la-si*, sont majeurs et dans le rapport de 8 à 9. Or, si l'on efface cette différence de tons, et si l'on rentre dans la vérité tonale en faisant tous les tons égaux, on retrouve en effet pour résultat le rapport exact de l'octave 2 à 1. Donc le sentiment des artistes triomphe encore en ceci, et la démonstration de la fausseté de la théorie des mathématiciens est achevée par ce seul fait, que tous les tons sont dans le rapport de 8 à 9.

On demandera peut-être comment il se peut, que parmi tant d'hommes de génie qui ont cultivé les mathématiques et qui se sont occupés de la théorie des intervalles musicaux, il ne s'en soit pas trouvé un seul qui ait aperçu la cause de l'erreur, et qui ait prêté attention à l'antagonisme de la pratique de l'art et de cette même théorie. Je réponds à cette question que la cause de la confiance absolue des mathématiciens dans l'infaillibilité de leur doctrine est dans leur habitude d'opérer sur des choses positives, et dans l'insuffisance du calcul pour l'appréciation juste des faits qui dérivent du sentiment. Leur erreur a consisté à considérer les rapports des nombres comme les bases de la musique, tandis que ces rapports n'ont de valeur qu'autant qu'ils sont conformes aux phénomènes de l'art. On se tromperait d'ailleurs si l'on se persuadait qu'aucun des grands mathématiciens n'a compris que les objections des artistes méritaient d'être prises en considération. J'ai dit quels étaient les doutes de Lagrange; longtemps auparavant, les mêmes doutes avaient pénétré dans l'esprit d'Euler, et dans un mémoire concernant les dissonances de la musique moderne, que ce savant illustre avait fait insérer dans le recueil de l'Académie de Berlin, il avait émis l'opinion que le demi ton *mi-fa* doit être mineur; mais il était tombé dans une autre erreur en se persuadant qu'il y a deux *fa* différents, à savoir, le *fa*, dissonance de l'accord de septième, et un autre *fa* employé dans l'harmonie consonnante ; en sorte qu'il abaissait le *fa* de l'accord dissonant naturel, au lieu d'élever le *mi*, en faisant égaux les tons *ut-ré* et *ré-mi*.

Plusieurs savants ont aussi essayé de démontrer que l'instinct des musiciens les trompe en leur persuadant que les tons sont égaux. M. Henri Martin, particulièrement, a objecté, contre cette égalité des tons, dans les notes de son excellent livre sur le *Timée de Platon*, que les tierces majeures *ut-mi*, *fa-la* et *sol-si* sont trop fortes si tous les tons sont dans le rapport de 8 à 9; mais c'est précisément par là qu'elles ont leur caractère majeur, et qu'on arrive à l'attraction des demi-tons *mi-fa* et *si-ut*. Les accordeurs d'instruments à claviers ne font pas tous ces raisonnements; mais leur oreille les porte à faire justes les tierces majeures et à modérer les quintes pour arriver à peu près à l'équilibre par le tempérament, et à former douze demi-tons moyens. La nécessité de ce tempérament résulte de ce que l'octave n'est pas composée de six tons, mais de cinq tons égaux, et de deux demi-tons mineurs, qui n'égalent pas un ton. Or, l'instrument à clavier étant une machine qui ne peut modifier les intonations pour former, suivant les besoins de l'art, les attractions ascendantes et descendantes, et la même touche faisant à la fois l'office d'*ut* dièse et de *ré* bémol, ou de *ré* dièse et de *mi* bémol, etc., il faut que l'accordeur répartisse les différences de telle sorte que tous les demi-tons soient égaux; d'où il suit que les attractions des demi-tons mineurs, rendues sensibles par les chanteurs et par les artistes doués d'un sentiment délicat qui jouent des instrument à archet ou à vent, ne se font pas sentir sur le piano ou sur l'orgue.

On pourrait demander encore ce qui a conduit les mathématiciens à une théorie basée sur l'inégalité des tons et sur des demi-tons mineurs, au lieu d'adopter simplement celle qui résulte des faits de l'art. Voici ce qui a causé leur erreur. L'antiquité attribue à Pythagore la découverte des rapports invariables qui sont les bases de tous les systèmes, à savoir celui de 2 à 1 pour l'octave, celui de 3 à 2 pour la quinte, celui de 4 à 3 pour la quarte, et enfin celui de 8 à 9 pour la différence de la quarte à la quinte, c'est-à-dire pour le ton. Soit, en effet, qu'on compare des longueurs de cordes sous une tension égale et constante, dans ces rapports; soit qu'on mesure les colonnes d'air mises en vibration dans des tuyaux ouverts, également dans ces rapports; soit enfin qu'on expérimente sur les nombres de vibrations produits par ces corps sonores, on arrive à des résultats identiques avec ces proportions, lesquelles sont donc acquises définitivement à la science, et qui sont le point de départ de tous les systèmes. Pythagore n'alla pas plus loin, parce qu'il ne cherchait que les raisons des consonnances, et que les Grecs ne connaissaient point d'autres consonnances que l'unisson, l'octave, la quinte et la quarte. Ce fut longtemps après lui que les disciples de son école fixèrent les rapports des tierces, et par suite, celui du *limma*, ou demi-ton mineur, et de l'*apotome*, ou demi-ton majeur. Toutefois celui-ci n'entrait que spéculativement dans le calcul des rapports, car le demi-ton majeur n'avait pas d'emploi dans la musique des Grecs. Nous voyons dans le Traité de musique de Boèce, que les pythagoriciens faisaient les tons des tétracordes égaux, dans la proportion de 8 à 9, et le *limma* dans le rapport de 243 à 256 ; ils étaient donc dans le vrai.

A l'égard des aristoxéniens qui soutenaient l'égalité des demi-tons, leur erreur est évidente. Bien que l'école d'Aristoxène ait eu beaucoup de disciples, la doctrine des pythagoriciens était la plus répandue dans la grande Grèce, en Italie, dans l'Asie-Mineure et en Egypte. Mais à l'époque où vécut le célèbre astronome et mathématicien Ptolémée, c'est-à-dire au nᵉ siècle de l'ère chrétienne, un changement s'était opéré dans la constitution tonale chez les Grecs orientaux. Cet écrivain nous apprend, dans son *Traité des harmoniques*, que l'ancien système pythagoricien paraissait alors suranné, et qu'au nombre des variétés nouvelles, il en était une à laquelle il donne le nom de *diatonique synton*, c'est-à-dire *diatonique serrée*. Cette dénomination lui était donnée, parce que les tons de chaque tétracorde, au lieu d'être égaux, dans le rapport de 8 à 9, étaient, l'un majeur dans ce rapport, l'autre, mineur dans celui de 9 à 10, et le *limma*, ou demi-ton mineur, était remplacé par l'*apotome*, ou demi-ton majeur, dont le rapport est

comme 15 est à 16. Ces intervalles étaient disposés de manière diverse dans les sept modes auxquels Ptolémée voulait qu'on réduisît ceux de l'ancienne musique, parce que l'échelle diatonique n'a que sept sons différents. Or, ce moment était précisement celui où le chant de l'Eglise grecque s'organisait, non pas en sept modes, comme le voulait Ptolémée, mais en huit, à savoir, quatre authentiques et quatre plagaux. Ce chant, dépourvu d'attraction tonale, était le véritable *diatonique synton* de Ptolémée, et, conséquemment, il avait les mêmes rapports numériques dans les intervalles de ses sons. Ce fut le même sytème qui s'introduisit en Italie et devint la base du chant de l'Eglise d'Occident. La tonalité du plain-chant ayant été celle de toute musique jusqu'aux dernières années du XVIe siècle, Fogliani et Zarlino étaient dans le vrai, lorsqu'ils entreprirent de démontrer que les rapports numériques de cette tonalité sont ceux de Ptolémée, contre l'erreur générale des musiciens, qui croyaient chanter selon la doctrine de Boèce, qui est celle des pythagoriciens. Mais lorsque le principe tonal eut été changé par l'introduction de l'accord dissonant naturel dans la musique, les théoriciens ne comprirent pas la transformation qui venait de s'opérer, et ils continuèrent à faire application à l'art nouveau des proportions numériques qui sont en opposition avec son principe, et qui lui sont antipathiques. Telle est l'origine de l'erreur où sont encore aujourd'hui la plupart des théoriciens canonistes.

Grâce à la connaissance de la loi tonale, j'ai pu débrouiller ce chaos, résoudre les problèmes qui préoccupaient Euler et Lagrange, et parvenir à la démonstration d'une théorie d'acoustique canonique en harmonie avec la nature de l'art et le sentiment des artistes. Cette doctrine, lorsqu'elle sera suffisamment connue des savants, fera tomber toute autre dans le discrédit et l'oubli, car elle est la vérité invincible. J'ai été plus loin, car j'ai découvert dans l'art, des attractions variables, en raison de la nature des agrégations de sons dans les harmonies altérées et de leurs résolutions multiples. Ce phénomène, dont j'ai trouvé aussi la cause dans la loi tonale, m'a conduit à une multitude d'expériences dont j'ai déjà parlé en 1836, dans la *Gazette musicale de Paris* et dans la *Biographie des musiciens*. Dans ces expériences, j'ai pu déterminer par les nombres de vibrations les rapports numériques de tous les intervalles enharmoniques dans toutes leurs résolutions, et en former des tables à l'aide de l'appareil de Scheibler et des logarithmes harmoniques de Prony. Cette partie de l'acoustique, absolument nouvelle, a été entrevue par Suremain-de-Missery, ainsi qu'on peut le voir dans le précis de son grand ouvrage, encore inédit, publié par M. Brossard ; malheureusement, le savant mathématicien n'a pas connu le principe des attractions variables produites par les divers genres d'agrégations harmoniques et par les résolutions diverses, et n'a considéré que les faits isolés des échelles diatonique, chromatique et enharmonique. Mon travail, au contraire, renferme le système complet de tous les cas possibles. On le trouvera dans la seconde partie de ma *Philosophie de la musique*.

FÉTIS père.

(*La suite au prochain numéro.*)

ACADÉMIE IMPÉRIALE DE MUSIQUE.

Réouverture. — *Les Huguenots.*

C'était un événement attendu avec une vive impatience que la réouverture de notre première scène lyrique, après une clôture de plus de deux mois. Paris et la province étaient d'accord cette fois pour en hâter l'époque de toute l'ardeur de leurs vœux. Paris sans l'Opéra n'est plus le vrai Paris, le Paris complet, et la province, qui se dérange pour visiter la capitale, ne s'en revient qu'à demi-contente si elle n'a pas vu l'Opéra. Un retard, dans lequel la direction n'entrait pour rien, avait reculé l'événement, la veille du jour où l'on le croyait près de s'accomplir : la restauration de la salle, à peu près finie, avait dû être recommencée. On savait cela, et on se disposait d'autant plus à juger sévèrement la restauration nouvelle. Eh bien, nous ne ferons que rendre hommage à la vérité, en constatant que néanmoins l'événement a rencontré une approbation unanime, que l'attente générale a été surpassée, et que, depuis que l'Opéra existe, jamais il ne s'est produit avec plus de magnificence et de bon goût. Nous l'avions annoncé d'avance, et nous nous plaisons à voir que nos prévisions se sont vérifiées de tout point.

Une minutieuse description des travaux exécutés dans tout le théâtre nous entraînerait beaucoup trop loin. Il faudrait nous arrêter d'abord devant la façade, sous le vestibule, monter pas à pas les escaliers, stationner dans les corridors, examiner les loges d'artistes, et nous perdre dans l'analyse d'une multitude de détails d'un intérêt secondaire pour le public Faisons comme lui ; occupons-nous surtout de deux objets principaux, la salle et le foyer. La salle est éblouissante : on ne pourrait lui reprocher qu'un excès de lumière et d'éclat. Le lustre est d'une élégance exquise. Le blanc et l'or de la devanture des loges se détachent sur un fond rouge. Le plafond, léger comme un ciel pur, s'encadre dans une balustrade d'un effet merveilleux. Ce plafond est dû au pinceau de M. Mazerolles, à qui M. Nolau en avait confié l'exécution. Le balcon a été remplacé par des loges élégantes qui s'avancent sur le parterre, et derrière lesquelles on a ménagé des petits salons. Les premières loges de face ont été également pourvues de salons aussi grands que la dimension du corridor pouvait le permettre. Le rideau n'est peut-être pas en harmonie avec la salle, du moins quant au ton rouge des draperies un peu pâle, à côté de celui du fond des loges. Les attributs en relief qui en décorent la devanture se composent d'instruments de musique, combinés avec des fleurs, des fruits, des oiseaux et des amours artistement sculptés. Aux quatre angles de la salles, des aigles déployées couronnent les chapiteaux des colonnes. L'écusson impérial plane au-dessus de l'avant-scène. C'est à M. Hubert, artiste distingué, dont le carton-pierre rivalise avec la sculpture, que sont dus tous les ornements en relief. M. Hubert a été récemment nommé membre de la Légion d'honneur.

Le foyer n'est ni moins brillant ni moins riche que la salle. Le blanc et l'or s'y retrouvent et se détachent sur un fond de marbre vert clair. Le buste de S. M. l'Empereur s'élève sur un splendide piédestal. On a eu grandement raison de supprimer les informes colonnes qui soutenaient les bustes des compositeurs et des poëtes, aujourd'hui placés sur d'élégants supports. Tous les noms d'artistes vivants qui se lisaient aux voussures de l'ancien plafond en ont été bannis ; on n'a conservé que quelques noms d'auteurs morts, parmi lesquels un seul poëte, Quinault, figure, dans cette espèce de panthéon, avec Lully, Rameau, Gluck, Spontini, Haydn, Mozart, etc. ; l'absence de Grétry et de Weber a été remarquée. Sous le vestibule, la statue de Rossini est désormais placée dans une niche qui ne la rend pas meilleure, mais qui du moins lui assure un domicile plus convenable, en ne la traitant plus comme un accessoire du bureau des contrôleurs.

Pour tous ces travaux, pour cette transformation réellement féerique de notre grand Opéra, MM. Rohault de Fleury et Visconti méritent des félicitations sincères. Nous en adresserions également à tous les artistes qui ont travaillé sous leurs ordres, si c'était à nous de les connaître et de les récompenser. Mais cette tâche sera remplie par d'autres ; comme le public, nous n'avons qu'à jouir du produit de leurs talents.

C'est lundi dernier, que la salle ainsi rajeunie, ou, si vous aimez mieux, que la salle nouvelle a ouvert ses portes. LL. MM. l'Empereur et l'Impératrice ont daigné inaugurer le temple et honorer de leur présence cette mémorable solennité. Des acclamations et des bravos ont salué leur arrivée. On donnait *les Huguenots*, ce chef-d'œuvre qui date de 1836, et qui déjà comptait à Paris deux cent trente-deux représentations. Nous qui avons assisté à la première, nous ne saurions jamais oublier la profonde impression que fit l'apparition d'une telle œuvre, dans laquelle la musique et l'histoire venaient de contracter une si

étroite et si durable alliance. Notre intention n'est pas de recommencer l'éloge ou la critique des *Huguenots*. Leur vrai juge à présent, c'est le public qui vient les écouter, comme s'ils ne dataient que d'hier, et non-seulement le public de France, mais celui de l'Europe entière, qui ne se lasse pas d'admirer une conception lyrique égale en vérité, en énergie, au plus beau livre d'histoire, en séduction, en charme, en passion, aux plus enivrants poëmes, aux plus délicieux romans. *Les Huguenots* avaient donc été choisis pour la réouverture du théâtre, à la gloire duquel ils ont contribué si longtemps, et, comme s'il y avait eu encore quelque chose à faire pour leur fortune, on avait augmenté les chœurs d'une centaine de voix, introduit de nouveaux décors, ajouté de nouveaux ballets. L'illustre compositeur avait présidé aux répétitions de son ouvrage, et revu quelques parties de l'instrumentation (pour les instruments à vent) au troisième et au cinquième acte. C'est aussi pour le troisième acte que Meyerbeer a écrit la musique d'un pas intercalé dans le ballet primitif si original, si caractéristique. Le nouveau pas est dansé par Mlle Robert, Mme Taglioni et Mérante ; il se compose de plusieurs mouvements, d'un andante plein de grâce mélodieuse pour Mlle Robert, d'un allegro brillant de vigueur et d'audace pour Mérante, d'un mouvement de tarentelle d'une exquise distinction pour Mlle Taglioni, entourée d'un chœur dansant qui fait sonner le tambour de basque, et puis la musique primitive revient encadrer ces fraîches inspirations de sa bordure frappée au millésime du XVIe siècle.

Nous qui avons de la mémoire, nous n'oublierons jamais non plus ce que la réunion de trois artistes, comme Adolphe Nourrit, Levasseur et Mlle Falcon, ajoutait au mérite de l'œuvre par celui de l'interprétation ; nous nous rappelons ce que Duprez, venu un peu plus tard, a su nous révéler encore dans cet admirable rôle de Raoul. Mais nous n'imiterons pas certains amateurs rétrospectifs, et, par enthousiasme pour le passé, nous tâcherons de n'être ni ingrats, ni injustes envers le présent. C'est à Gueymard qu'était échu l'avantage et le danger du rôle principal. Nous savons qu'au bruit de la réouverture, Roger était accouru de bien loin, et avant le terme de son congé, pour revendiquer un honneur qu'il regardait comme ou un droit. Roger agissait en digne et noble artiste : il faut lui tenir compte d'un zèle qui chez lui se trouve en parfait rapport avec son talent. Mais enfin, Roger n'avait pu arriver que la veille de l'action ; Gueymard avait répété, longtemps répété ; son nom avait paru sur l'affiche, inscrit d'avance au bulletin de la prochaine journée ! On ne pouvait l'en effacer et, quoique plus jeune dans la carrière, il devait chanter, en vertu d'un droit plus ancien. Il est donc demeuré en possession du rôle de Raoul pour la représentation solennelle, et il l'a rempli de manière à s'y légitimer. Dans le septuor du troisième acte, dans le grand duo du quatrième, il a ému l'auditoire et enlevé des bravos par la puissance de sa voix, aussi bien que par celle de son expression dramatique. Obin est le meilleur Marcel que nous ayons eu à Paris depuis Levasseur ; Merly est aussi très-remarquable dans le rôle de Saint-Bris. Dans celui de Nevers, Marié avait obtenu beaucoup de succès dans les soirées de lundi et de mercredi ; mais une indisposition l'ayant empêché de chanter vendredi, Massol a consenti à reprendre un rôle qui lui avait toujours porté bonheur, et qui n'y a pas manqué cette fois encore. Mlle Poinsot, Mme Laborde, ont mérité des éloges et des bravos dans les rôles de Valentine et de la Reine, ainsi que Mlle Dussy dans celui du page.

Le Rataplan et le chœur de *la Bénédiction des poignards*, entonnés par la masse des voix, n'avaient jamais été, l'un plus entraînant, l'autre plus formidable.

Le nouveau décor du cinquième acte, représentant une église qui blanchit aux reflets de la lumière électrique, a paru fort beau ; M. Séchan en est l'auteur.

Dans la semaine qui vient de s'écouler, *les Huguenots* ont été joués trois fois de suite ; la foule grossissait chaque jour, et les recettes atteignaient le chiffre le plus élevé. C'est quelque chose sans doute, quand un ouvrage est parvenu à sa deux cent trente-cinquième représentation. R.

REVUE CRITIQUE.

Musique de violon, M. CHARLES DANCLA. — Mozart, étude poétique, M. EDMOND ROCHE.

De même que nos poëtes gracieux, Gentil-Bernard, André Chénier et Parny, qui ont jeté dans de charmantes élégies toutes les émotions du cœur et retracé toutes les nuances du sentiment, nos virtuoses ne se servent pas seulement de piano ou de violon comme machines harmoniques : on aime à croire et à constater qu'ils sont aussi poëtes, qu'ils ont une pensée, des idées, et qu'ils expriment cette pensée par la voix, les doigts, l'archet. M. Charles Dancla, l'un de nos bons violonistes, fait partie aussi de ces musiciens-poëtes : il ne cultive pas exclusivement la fantaisie, l'arrangement ; il se plaît à dépenser ses propres idées, à les jeter dans la circulation musicale, idées qui donnent à réfléchir à l'auditeur, et auxquelles il aime à s'associer par la pensée. Deux morceaux de cet habile violoniste-compositeur viennent de nous passer sous les yeux et les doigts, et nous pensons que les artistes et les amateurs de bonne musique de salon auront autant de plaisir que nous en avons éprouvé à les dire et à les entendre. Le premier de ces *soli* pour violon principal, avec accompagnement de piano, exprime un souvenir dont il porte le titre. Le *Souvenir* donc est un *andante cantabile* en *la* majeur, en mesure à quatre temps, qui peint, qui exprime au mieux les souvenirs que laissent en l'âme les relations douces, l'amitié, l'amour et tous les sentiments bienveillants dont on aime à se bercer dans la vie. Ce morceau est peu modulé ; c'est une mélodie et large et facile sous laquelle se dessine un accompagnement correct, et qui fait valoir le chant ; car M. Charles Dancla a déjà prouvé par d'excellents quatuors qu'il sait bien écrire dans son art.

Résignation est aussi un morceau de salon ou d'église pour le violon, également avec accompagnement de piano. Ce solo est d'un caractère plus grave, mais tout aussi mélodique que le *Souvenir*. C'est une *prière* en *sol* mineur, ton empreint de mélancolie sur le violon. Ce morceau est aussi à quatre temps d'un style grandiose et passionné comme la prière d'une âme souffrante. La quatrième corde du violon y joue un rôle essentiel tout naturellement. Après un repos de trois mesures remplies par le piano d'une façon chaleureuse et dramatique, le violon rentre par un chant noble, onctueux, qui s'anime et devient passionné jusqu'à l'éloquence, éloquence musicale riche de double corde, de doubles octaves, de trilles et de traits chaleureux et brillants.

Le même compositeur, quittant la fantaisie artistique et originale, s'est mis à écrire des petits dialogues concertants, mais faciles, pour deux violons, dont il vient de publier la troisième série de trois duos. Ces petites et utiles bagatelles musicales n'ont pas une forme bien arrêtée, mais c'est capricieux comme les jeunes élèves pour qui sont composées ces petites œuvres dans lesquelles règne toujours une mélodie agréable et d'un doigter rationnel. C'est un ouvrage de bon enseignement élémentaire.

Sous le titre de Mozart, *étude poétique*, M. Edmond Roche vient de publier un fragment d'un poëme artistique qui se compose d'une appréciation des grands maîtres dans l'art musical. Les prosateurs et surtout les poëtes aiment beaucoup à faire du lieu-commun admiratif sur cet art, la plus froide et la plus ennuyeuse chose qui se puisse cultiver dans le vaste champ de la pensée. M. Edmond Roche ne nous paraît pas faire partie de cette espèce d'écrivains, poëtes, littérateurs, aimant beaucoup à traiter les matières qu'ils ne connaissent pas. Son vers est facile, chaleureux et disant nettement sa pensée. M. Roche est poëte, artiste et l'on dirait même musicien. Son *Etude poétique* est d'ailleurs historique, anecdotique ; elle dit d'une façon pittoresque, elle raconte d'une manière intéressante le fait mystérieux et presque fantastique qui a donné naissance au *Requiem* de Mozart. L'énumération des ouvrages du grand compositeur que le poëte personnifie est ingénieuse et piquante, surtout lorsqu'il parle de ses délicieuses conversations musicales à quatre parties, et du drame instrumental dans lequel la grande voix multiple de l'orchestre chante et crie harmo-

nieusement tous les hymmes et toutes les passions, et toutes les religions de l'humanité. Le poëte dit le songe du grand musicien qui voit apparaître et poser devant lui, avant de composer sa messe de mort, tous ses ouvrages passés,

Don Juan le sceptique,
Le Commandeur, ce fantôme homérique!...
Ensuite quatre sœurs, dans un égal essor,
S'avancèrent. Chacune avait un diadême,
Chacune rayonnait d'une beauté suprême;
Mozart les reconnut : c'était le Quatuor!
Puis, portant noblement la pourpre du génie,
Dans un nuage d'or passa la Symphonie!

Comme on le voit, et ainsi que nous l'avons dit, les vers de M. Roche sont d'un style élégant et pur ; ils exhalent un parfum de vieille et bonne poésie ; et cependant ils ont parfois l'allure moderne, disons le mot, la forme romantique, lorsque le poëte dit que le compositeur peint dans son *Requiem* :

Les sanglots du pêcheur, les soupirs de la plainte.
La pierre des tombeaux s'affranchit de l'étreinte
Du ciment qui la lie au sol. Le dur granit
Se brise. Au son perçant de sonores trompettes,
Le monde épouvanté s'éveille, et les squelettes
Se dressent dans la tombe en entendant ce bruit
Terrible!...

On voit que le poëte est bien entré dans la pensée du musicien, qu'il l'a faite sienne, et qu'il s'est complu à prouver, comme l'a dit le maître, qu'*un beau désordre est un effet de l'art*.

HENRI BLANCHARD.

ÉPHÉMÉRIDES MUSICALES.

18 septembre 1803. Mort du célèbre flûtiste A. HUGOT, le jeune, à Paris, où il était né en 1761.

19 — 1828. Mort de François SCHUBERT, à Vienne. Ce célèbre compositeur était né dans cette ville le 31 janvier 1797.

20 — 1769. Première représentation du *Tableau parlant*, de Grétry, à la Comédie-Italienne, à Paris. (Voyez les Ephémérides du 11 février.)

21 — 1814. Mort du célèbre chanteur François CECCARELLI, à Dresde. Il était né en 1752, à Foligno (Etats de l'Eglise).

22 — 1789. Première représentation de *Démophon*, à l'Opéra de Paris. L'auteur de cet opéra, Jean-Christophe VOGEL, était mort quinze mois auparavant. (Voyez les Ephémérides du 26 juin.)

23 — 1803. Naissance du compositeur allemand, Gustave-Albert LORTZING. (Voyez les Ephémérides du 21 janvier.)

24 — 1727. Naissance de Jean-Henri SILBERMANN, à Strasbourg. Ce facteur de pianos estimés était fils du célèbre facteur d'orgues André Silbermann ; il mourut le 15 janvier 1799.

THÉODORE PARMENTIER.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Académie impériale de musique, *le Prophète*, pour la rentrée de Roger et de Mme Tedesco.

*** Le nouveau ballet, *Elia et Mysis*, dont Mlle Priora et Mme Guy-Stephan remplissent les principaux rôles, est annoncé pour mercredi prochain.

*** Mme Bosio est de retour à Paris après avoir obtenu de brillants succès à Londres pendant la saison théâtrale.

*** Toujours même affluence à l'Opéra-Comique. Le *Nabab* continue d'attirer et de charmer la foule. La belle partition d'Halévy produit toujours un effet qui ne laisse aucun doute sur son avenir et sa popularité.

*** Dans *Marco Spada*, c'est maintenant Delaunay qui joue le rôle de Couderc et s'en acquitte avec talent. Mlle Zoé Bélia, toute jeune artiste, vient de s'essayer dans le rôle que Mlle Favel jouait et chantait avec tant de supériorité. C'est beaucoup pour la débutante que d'y avoir fait preuve de dispositions que le temps et l'étude achèveront de développer.

*** Audran est réengagé à l'Opéra-Comique et y fera sa rentrée vers la fin de l'hiver. En attendant, il va partir pour Bruxelles où un engagement l'appelle et le retiendra jusqu'à son retour à Paris.

*** Au Théâtre-Lyrique, on répète activement *la Jardinière*, opéra-comique en trois actes, dont la musique est d'Adolphe Adam. Les principaux rôles sont destinés à Mme Cabel, qui fera ses débuts dans cet ouvrage, à MM. Sujol et Meillet.

*** Un petit acte à deux personnages, intitulé la *Voisine*, doit être joué demain lundi au même théâtre pour la rentrée de Meillet et les débuts de sa femme. La musique est de M. Poise, qui a obtenu un second prix de composition musicale à l'Institut. On va reprendre aussi la *Poupée de Nuremberg*, avec Mlle Girard.

*** Parmi les ouvrages que le Théâtre-Lyrique se propose de donner cet hiver, on cite *Santa Chiara*, la nouvelle production du duc de Cobourg-Gotha.

*** Il paraît maintenant probable que le voyage de Mario et de Mlle Grisi aux Etats-Unis n'aura pas lieu. Ces deux artistes vont bientôt commencer leur tournée provinciale en Angleterre.

*** Les principaux artistes de la troupe italienne de Lyon sont de retour à Paris, entre autres Mme de Lagrange ; MM. Napoléon Rossi, Calzolari et Ferranti. Le directeur de la compagnie, M. Lorini, est parti pour l'Italie avec sa femme.

*** Bordas vient de partir à la Nouvelle-Orléans, où il a contracté un nouvel engagement comme premier ténor au Théâtre-Français.

*** Mme Steiner-Beaucé vient d'être engagée par le directeur du théâtre de Boulogne-sur-Mer, où elle doit donner des représentations pendant le séjour de l'Empereur. Elle chantera *la Favorite*, *Charles VI*, *la Reine de Chypre*, et les principales scènes du *Prophète*.

*** Benedict, le célèbre compositeur, est en ce moment à Paris; il doit se rendre à Dresde, pour être parrain du fils de Mme Jenny Lind-Goldschmidt.

*** Auguste Morel, notre ancien confrère, actuellement directeur du Conservatoire de Marseille, est à Paris depuis quelques jours.

*** Le jugement du concours de composition musicale et d'harmonie a eu lieu mercredi, au Gymnase musical militaire. Pour la musique d'infanterie, un premier prix d'honneur a été donné à M. Salmer, du 26e de ligne, élève de M. F. Bazin. Trois premiers prix ont été partagés entre MM. Grillet, du 8e de ligne, élève de M. Leborne ; Devos, du 60e de ligne, élève de M. F. Bazin ; et Kakoski, du 12e léger, élève de M. F. Bazin. Le second prix a été partagé entre MM Mauger, du 12e de ligne, élève de M. F. Bazin ; et Dumas, du 3e léger, élève de M. Leborne. L'accessit a été également partagé entre MM. Laurent, du 5e de ligne, élève de M. F. Bazin ; Brasart, du 48e de ligne, élève de M. F. Bazin ; et Dantzu, du 20e léger élève de M. Leborne. Pour la musique de cavalerie, le premier prix a été donné à M. Gibert, du 12e dragons, élève de M. F. Bazin. Le second prix a été partagé entre MM. Mayer, du 7e hussards, élève de M. F. Bazin ; et Bisch, du 5e de ligne, élève de M. Leborne. Un accessit a été donné à M. Alexandre, du 2e chasseurs, élève de M. Leborne.

*** Un grand festival en commémoration de C.-M. de Weber aura lieu, les 11, 12 et 13 septembre, à Eutin (dans le Holstein), où était né le célèbre auteur du *Freischütz*.

*** Les journaux américains disent que les préparatifs pour les concerts monstres de Jullien ont été poussés avec une vigueur extraordinaire. C'est à Castle-Garden qu'ils ont dû commencer peu de temps après l'arrivée du célèbre chef d'orchestre et des divers artistes venus avec lui. La troupe italienne est allée jouer au théâtre Niblo.

*** Sa Majesté l'Empereur a remis une superbe médaille d'or à M. Charles Vervoitte, comme marque de satisfaction et de souvenir.

*** Bazzini est de retour à Paris après une série de brillants succès, que nous avons constatés en partie. A Londres, quoique arrivé très-tard, il a joué à la cour le soir du baptême du nouveau-né de S. M. la reine ; il a succédé à Vieuxtemps dans la dernière séance de quatuors de M. Ella, et il a pris part à presque tous les grands concerts de la saison, notamment à celui de Mme Puzzi, à celui de Glover à Exeter-Hall, où il a partagé les succès avec Vieuxtemps, et ensuite avec Mme Viardot au théâtre de Drury-Lane. Il a été appelé aussi dans plusieurs soirées particulières de l'aristocratie et, dans le grand concert donné par lui à Willis' Rooms on lui a fait répéter le *Rêve de Tartini*, qu'il exécutait avec Mme Viardot, ainsi qu'un duo pour violon et contre-basse, de Bottesini. A son retour de Londres il a donné avec le même succès plusieurs concerts à Boulogne, à Dunkerque et au Havre, et dernièrement à Spa avec Mlle Kastner.

*** Nous appelons l'attention de nos lecteurs sur une collection de quarante morceaux religieux, à l'usage des couvents, maisons religieuses et pensionnats, dont l'auteur est M. Panseron, compositeur qui depuis longtemps a fait ses preuves en ce genre, et dont tous les ouvrages jouissent d'une si grande et si légitime popularité. Ces quarante morceaux, indépendamment de leur valeur musicale, ont l'avantage de répondre à toutes les exigences, en se prêtant aux diverses qualités de voix d'homme ou de femme, de même qu'aux diverses combinaisons de nombre, et de satisfaire par conséquent à toutes les conditions d'exécution possible. Une

lettre de Mgr. l'archevêque de Paris les recommande d'ailleurs et bien mieux que nous ne pouvons le faire.

*** Le succès général et toujours croissant des partitions en petit format devait entraîner la publication, d'après le même mode, des partitions de quelques ouvrages célèbres qui, jusqu'ici, n'existaient dans le commerce qu'en grand format et à des prix élevés. C'est ainsi que les partitions de *Robert-le-Diable*, des *Huguenots*, du *Prophète*, de *la Juive*, de *la Reine de Chypre*, du *Stobat mater*, de Rossini, vont être livrées au public dans le format qui lui est le plus commode et le plus avantageux. A ces diverses partitions, il faut ajouter celle des *Chaperons blancs*, d'Auber, seule partition de ce maître qui n'ait jamais été publiée jusqu'ici.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres*, 10 septembre. — La série de représentations données au théâtre de Drury-Lane par la troupe allemande, qui comptait comme artistes principaux Mmes Caradori, Zimmerman, Weinthal; MM. Reichardt et Formes, vient de se terminer avec un spectacle composé du premier acte de *Norma*, du troisième acte de *Lucrezia Borgia*, d'un concert et d'un ballet. Sans l'indisposition prolongée de Mme Caradori, l'entreprise, dirigée par M. Jarrett, aurait pu prospérer. — Dans un brillant concert donné à Brighton, l'auditoire, assez froid d'ailleurs, parce qu'il était juste pour un certain nombre de morceaux, a été comme électrisé par une délicieuse composition de Stephen Heller, qu'il a redemandée à grands cris; c'est la ravissante fantaisie sur le thème de Mendelssohn, *Sur les ailes du chant*. La charmante miss Goddard, qui l'exécutait, a partagé, comme virtuose, le succès du compositeur. — Mlle Clauss est partie pour la Suisse, où elle restera jusqu'à la fin de septembre; ensuite elle reviendra à Londres pour se rendre à Saint Pétersbourg, et y séjourner l'hiver prochain.

*** *Vienne*. — La reprise du *Maçon*, d'Auber, avec une mise en scène toute neuve, de fort bon goût et très-riche, a été une des plus brillantes soirées de la saison. Nous attendons Mlle La Grua pour les premiers jours de novembre : cette jeune et éminente cantatrice doit débuter par le rôle de Valentine, dans *les Huguenots*.

*** *Brême*. — La réouverture du grand théâtre a eu lieu par la reprise des *Huguenots*, de Meyerbeer, avec de nouveaux décors et de nouveaux costumes. La place de maître de chapelle du même théâtre a été offerte au célèbre compositeur Ignace Lachner, qui l'a acceptée. M. Lachner est attendu pour la fin du mois. Mlle Lucile Grahn vient d'être engagée pour douze représentations : elle remplira entre autres rôles ceux d'Yelva, de Fenella et de la Sirène, dans le ballet de ce nom.

— On demande un accordeur de pianos pour aller en province, appointements fixes, s'adresser rue Favart, 18, chez M. Aimé Thibout, facteur de pianos.

Le Gérant : BRANDUS.

CHEZ BRANDUS ET Cie, ÉDITEURS, 103, RUE RICHELIEU.

COLLECTION DE 40 MORCEAUX RELIGIEUX

A l'usage des couvents, des maisons religieuses et des pensionnats, à 1, 2, 3, 4, 5 et 6 voix.

PAR A. PANSERON

Professeur de chant au Conservatoire, chevalier de la Légion d'honneur et de l'ordre de la Couronne de Chêne.

A voix seule.

POUR SOPRANO, TÉNOR, BARYTON OU BASSE-TAILLE.

Nos 1. KYRIE, pour soprano ou ténor . . . . . 3 »
2. O SALUTARIS, pour soprano ou ténor. . . . . 3 »
3. AGNUS DEI, pour basse-taille, baryton ou contralto . 3 »
4. BENEDICTUS, pour basse-taille, baryton ou contralto, avec solo de flûte ou violoncelle, *ad libitum*. . . . 6 »
5. MON UNIQUE ESPÉRANCE, cantique, pour soprano ou ténor, avec accompagnement de piano ou mélodium, *ad libitum*. . . . . 6 »
6. PRIÈRE A MARIE, cantique pour basse-taille, baryton ou contralto . . . . . 3 »

A deux voix de femmes.

7. JÉSUS VIENT DE NAITRE, cantique 4 50
8. LE NOM DE MARIE, cantique . . . . . 3 »
9. DIEU DE CLÉMENCE, cantique. 4 50
10. DOUX NOM DE MA MÈRE, cantique 4 50
11. INVOCATION A MARIE, cantique. . . . . 2 »

POUR BASSE-TAILLE ET BARYTON.

12. KYRIE . . . . . 2 »
13. O SALUTARIS . . . . . 2 »
14. SANCTUS . . . . . 3 »
15. AGNUS DEI . . . . . 3 »

A trois voix.

16. CHANTONS AVEC LES ANGES, cantique pour trois soprani 4 50
17. A TOI MON SEUL BONHEUR, cantique pour trois soprani. 4 50
18. ET INCARNATUS EST, pour soprano, contralto et ténor. 3 »

A quatre voix de femmes.

19. C'EST UNE CHOSE SAINTE ET BELLE, cantique . 3 »

A quatre voix d'hommes.

Nos 20. CANTIQUE HÉBRAIQUE . . . . . 3 »
21. O SALUTARIS . . . . . 2 »
22. PIE JESU, composé pour les obsèques de Gossec. . . 2 »
23. PIE JESU, composé pour les obsèques de Berton . . 3 »
24. AGNUS DEI . . . . . 3 »
25. LACRYMOSA, composé pour les obsèques de Bellini . 4 50
26. DU CIEL LA VOUTE MAGNIFIQUE, cantique. . . . 4 50
27. BENEDICTUS. . . . . 3 »
28. REQUIEM et LACRYMOSA, composés pour les obsèques de Boïeldieu. . . . . 3 »

A quatre voix.

SOPRANO, CONTRALTO, TÉNOR ET BASSE.

29. REQUIEM . . . . . 3 »
30. KYRIE, fugue 4 50
31. HOSANNA et BENEDICTUS. . . . . 3 »
32. BENEDICTUS. 4 50
33. DE PROFUNDIS 4 50
34. TUNC IMPONENT, fugue. . . . . 3 »
35. BENEDICTUS, à quatre solos . . . . . 3 »
36. AGNUS DEI . . . . . 3 »

A cinq voix d'hommes.

37. LACRYMOSA, style plain-chant . . . . . 2 »
38. REQUIEM et LACRYMOSA, à quatre voix et solo, composé pour les obsèques de Lambert 4 50
39. PIE JESU, composé pour les obsèques de Romagnesi. 4 50

A six voix.

DEUX SOPRANOS, DEUX TÉNORS ET DEUX BASSES.

40. ORO SUPPLEX, composé pour les obsèques de Plantade père 4 50

La collection complète des quarante morceaux, net, 20 fr.

Pour paraître le 1er octobre,

CHEZ BRANDUS ET Cie, ÉDITEURS, 103, RUE RICHELIEU,

UNE ÉDITION EN PETIT FORMAT IN-8° ET A BON MARCHÉ

DES PRINCIPALES PARTITIONS DONT JUSQU'A PRÉSENT IL N'EXISTAIT QUE DES ÉDITIONS A GRAND FORMAT ET A DES PRIX ÉLEVÉS.

1°	**MEYERBEER.** —	**Robert le Diable**, partition complète de piano et chant.	net.	20 »
2°	—	**Les Huguenots**, — —	net.	20 »
3°	—	**Le Prophète**, — —	net.	20 »
4°	**HALÉVY.** —	**La Juive**, — —	net.	20 »
5°	—	**La Reine de Chypre**, — —	net.	20 »
6°	**AUBER.** —	**Les Chaperons blancs**, — — (Seule partition de ce maître qui n'ait jamais été publiée.)	net.	12 »
7°	**ROSSINI.** —	**Stabat Mater**, partition complète de piano et chant.	net.	7 »
8°	**DONIZETTI.** —	**La Favorite**, partition réduite pour piano seul.	net.	10 »

Pour paraître le 20 septembre chez les mêmes Éditeurs,

LES AIRS DÉTACHÉS DE CHANT DU

NABAB

Opéra comique en trois actes,

POÈME DE MM. SCRIBE ET DE SAINT-GEORGES, MUSIQUE DE

F. HALÉVY

Nos 1. AIR chanté par Mlle Favel : « *Esclave au teint bruni.* » 4 50
2. DUO chanté par Mlle Favel et M. Couderc : « *C'est vous qui me devez de la reconnaissance.* » 7 50
3. ARIETTE chantée par M. Mocker : « *Quand un maître, un tyran, au travail nous enchaîne.* » . . . . . 5 »
3 *bis*. La même, transposée un ton plus bas (baryton) . . 5 »
4. AIR chanté par Mme Miolan-Carvalho : « *Que vois-je, ô ciel !* » . . . . . 6 »
4 *bis*. Le même, transposé un ton plus bas (contralto) . . 6 »
5. COUPLETS chantés par M. Mocker : « *De la philosophie, amis, je me défie.* » . . . . . 5 »
5 *bis*. Les mêmes transposés un ton plus bas (baryton). . 5 »
6. COUPLETS du tabac chantés par M. Bussine : « *Le destin comble mes vœux.* » 4 50
6 *bis*. Les mêmes, transposés un ton plus haut (ténor) . . 4 50
7. DUO chanté par M. Couderc et Mme Miolan-Carvalho : « *Je vous pardonne, tant je suis bonne.* ». . . . . 6 »
Nos 8. AIR chanté par M. Bussine : « *Pour toi mon estime est grande.* » 4 50
8 *bis*. Le même un ton plus bas (basse) 4 50
9. DUO chanté par M. Bussine et Mme Miolan-Carvalho : « *Mettons un terme à ses alarmes.* ». . . . . 9 »
10. DUO chanté par M. Ponchard et Mlle Favel : « *Quand sur les bords du Gange.* ». . . . . 5 »
11. ROMANCE chantée par Mme Miolan-Carvalho : « *Mon oncle a dit, dans sa colère.* » . . . . . 3 »
12. La même chantée par M. Couderc : « *Je dois, par une loi sévère.* » . . . . . 3 »
13. COUPLETS DU CHASSEUR GALLOIS chantés par M. Bussine et Mme Miolan-Carvalho : « *Lorsque la nuit est claire.* ». . . . . 4 »
13 *bis*. Les mêmes pour voix seule. . . . . 3 »
14. DUO chanté par Mlle Favel et M. Couderc : « *Je vous l'ai dit, mylord.* ». . . . . 5 »

SOUS PRESSE : ARRANGEMENTS POUR PIANO,

Grande valse, par FR. BURGMULLER. — Polka-mazurka, par A. TALEXY. — Deux quadrilles, par MUSARD. — Suite de valses, par E. ETTLING. — Schottisch, par S. DE LENONCOURT. — Polka de H. MARX. — Bagatelle, par LE CARPENTIER. — Fantaisies par CH. VOSS, DUVERNOY, CROISEZ, etc. et arrangements des auteurs les plus en vogue pour tous les instruments.

GRANDE PARTITION ET PARTIES D'ORCHESTRE.

PARTITION POUR PIANO ET CHANT, IN-8°, PRIX NET : 15 FR. — L'OUVERTURE ARRANGÉE POUR PIANO SEUL, PRIX : 6 FR.

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

20e Année. | No 39. | 25 Septembre 1853.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, et pour toute la Suisse. Chez M. Ed. de la Flechière, 191, rue du Terraillet.
Bruxelles. Petrie Tomson, 15, rue des Dominicains.
Londres. S'adresser à M. Davison (Wessel et Cie), 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Maison Brandus, perspective Nevski.
Berlin. Schlesinger, 34, u.d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paroît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Académie impériale de musique, *Ælia et Mysis* ou *l'Atellane*, ballet pantomime en deux actes, par M. Mazilier, musique de M. Henri Potier (première représentation). — Théâtre-Lyrique, *Bonsoir, voisin*, opéra comique en un acte, paroles de MM. Brunswick et Arthur de Beauplan (première représentation), par **Léon Kreutzer**.—Solennité en l'honneur de Weber, à Eutin. — Associations d'artistes. — Revue critique, musique sacrée, M. Charles Maury, par **Henri Blanchard**. — Ephémérides. — Nouvelles et annonces.

ACADÉMIE IMPÉRIALE DE MUSIQUE.

ÆLIA ET MYSIS OU L'ATELLANE,

Ballet pantomime en deux actes, par M. Mazilier, *musique de* M. Henri Potier ; *décors de* MM. Cambon, Thierry *et* Desplechin.

(Première représentation, mercredi 21 septembre.)

L'Opéra s'est peut-être dit : « Il n'y a de neuf que ce qui est passé » de mode, et le ballet romain, négligé depuis longtemps, a des chances pour y revenir. Faisons donc un ballet qui efface ce fameux » *Enlèvement des Sabines*, où les Romains exprimaient par des gestes » si éloquents leur regret d'être forcés de *rester célibataires*. » Et l'Opéra s'est mis à l'œuvre, appelant au secours de son imagination toutes les curiosités patiemment recherchées, soigneusement recueillies par l'érudition moderne ; il s'est plongé dans la couleur locale, enfoncé dans le costume, en essayant d'y joindre l'étude des mœurs. Mais grand Dieu ! quelles mœurs ! Nous ne sommes plus au temps de la Rome pauvre, sobre et sévère, où, quand on manquait de femmes, on allait tout simplement les prendre de force chez ses voisins ; nous sommes sous l'empire, à l'époque de Néron. Le consulat subsiste encore, mais de nom seulement. Ælia, l'héroïne du ballet nouveau, a justement pour père un consul nommé Messala, qui porte la pourpre et marche précédé de licteurs. Chose étrange ! les licteurs l'accompagnent jusque dans la chambre à coucher de sa fille.

Ælia se repose des voluptés du bain, mollement étendue sur un lit d'ivoire. Ælia, cela nous coûte à dire, appartient à cette race de filles dégénérées dont parle Horace, et qui rêvaient les coupables amours, en façonnant leurs membres délicats aux danses d'Ionie :

Motus doceri gaudet Ionicos
Matura virgo, et fingitur artubus
Jam nunc et incestos amores
De tenero meditatur ungui.

En bon et digne père, Messala s'est occupé de marier sa fille, et il lui a trouvé un jeune prince du royaume de Pont, nommé Tigrane, qui envoie de magnifiques présents à sa fiancée. Mais Ælia ne se soucie ni du prince, ni de ses présents ; elle n'aime que la danse et un jeune poëte, nommé Euclio, poëte glorieux « couronné de la palme des didascales remportée dans les jeux capitolins ». Scurra, le bouffon, est dans le secret. Il protège le poëte contre le prince. Il propose au père de faire venir le poëte afin de rendre la joie à sa fille, et le père a la faiblesse d'y consentir. Euclio vient, Ælia se ranime ; elle prend en tête-à-tête une leçon de déclamation et de danse, car il paraît que le poëte enseigne les deux arts et va en ville. Le traître enseigne aussi l'art d'aimer, et avec tant de succès que, dans un moment dangereux, la jeune patricienne « s'arrête haletante devant les dieux lares et lui » montre (à Euclio), parmi les images de ses aïeux, les couronnes civiques qu'ils ont conquises. — Respecte ces souvenirs illustres, dit-» elle..... » Euclio, qui ne respecte rien, ni les souvenirs, ni les couronnes civiques, ni les dieux lares, triomphera à l'instant d'Ælia, si la Thessalienne Mysis ne venait à paraître. Cette Mysis, bohémienne antique, est danseuse, mime et magicienne ; du moins c'est le livret qui le dit. Elle est de plus amoureuse d'Euclio jusqu'à la rage, et n'a pas la moindre envie de le céder à la noble fille du consul Messala.

Pour célébrer le mariage de Tigrane et d'Ælia, ce même consul a eu l'idée bizarre de faire jouer une petite pièce de circonstance, dans laquelle la mariée remplit le principal rôle. Cette petite pièce est une atellane, espèce de drame grotesque emprunté aux Osques par les Romains, suivant l'histoire du théâtre. L'atellane a pour titre : *Veneris nuptiæ*, c'est-à-dire le *Mariage de Vénus*. Ælia, c'est Vénus ; Scurra, c'est Vulcain, et Euclio, c'est Mars. N'oublions pas l'Amour, qui figure dans le drame, au milieu des Grâces, des Voluptés. Mais pourquoi le livret l'appelle-t-il *Eros?* N'est-ce pas aussi pousser trop loin l'érudition? Voilà qu'en jouant leur pièce, les acteurs s'oublient : le prince Tigrane n'y tient plus, et le livret s'explique ainsi qu'il suit : « Le » prince Tigrane, qui, à la fin de l'atellane, a donné des signes *croissants* de mécontentement *sur* le choix du sujet et *sur* la vérité » d'expression que les acteurs apportent dans leur rôle, finit par » *éclater*. » En vérité, il y a de quoi : ce consul Messala est en conscience trop bon homme ! C'est à peu près comme si un notaire, le jour où il marie sa fille à un percepteur de contributions, imaginait de faire jouer à celle-ci le principal rôle du *Plus beau jour de la vie*, ou autre atellane de M. Scribe.

Ælia, prise en flagrant délit d'inconvenance théâtrale, Ælia, dénoncée par Mysis, est vouée par son père au culte de Vesta. C'est plutôt lui qui devrait se vouer à quelque correction pour avoir si mal élevé et dirigé sa fille ! Euclio se jette dans la mer ; mais rassurez-vous, il n'est pas mort. Au second acte nous sommes dans l'enceinte consacrée aux vestales. Mysis, devenue messagère des consuls, apporte un ordre pour qu'Ælia prononce ses vœux le jour même. Ælia pense toujours à son Euclio : Mysis soutient qu'il a péri. En attendant que l'affaire s'éclair-

cisse, les jeunes *Mystes*, « initiées seulement aux petits mystères, » ou si vous aimez mieux, les vestales novices, demandent à Mysis une leçon de danse, et « Mysis cède à leurs désirs pour mieux insulter à la douleur de sa rivale. » Pendant la leçon, un papyrus attaché au bout d'une flèche apprend à Ælia que son amant existe, et la voilà qui se met à danser plus fort que Mysis. Euclio et Scurra pénètrent dans le sanctuaire à l'aide d'une échelle de corde; les deux amants se retrouvent et se font mille tendresses. Mysis, toujours jalouse et toujours vindicative, coupe l'échelle avec une faucille. Euclio veut la tuer : Ælia la sauve; enfin Mysis commence à s'attendrir, mais trop tard, hélas! Euclio et Scurra sont aperçus par la grande prêtresse au milieu de la fête des lampadophores : ils expieront leur crime par le trépas. Ælia, ne voyant plus qu'un seul moyen de racheter leurs jours, se décide à l'employer. « Elle court à l'autel, ceint le voile sacré, et prenant des mains de » Saunio (la grande prêtresse) le rameau pontifical, s'élance vers les » condamnés, et au moment où ils vont être précipités, les couvre de » sa branche tutélaire. Devant ce geste, les flammes s'arrêtent; les » prodiges cessent : une aurore brillante éclaire l'horizon; les portes » de bronze s'ouvrent et Scurra entraîne Euclio désespéré, pendant » qu'Ælia protége leurs têtes sous la palme sacrée.

» Après leur départ, Ælia vient tomber sans vie au pied de l'autel. »

Triste objet où des dieux triomphe la colère,
Et que méconnaîtrait l'œil même de son père.

L'érudition est semée si dru, si serré dans ce ballet, qu'elle y fait quelque tort à l'action, dont, comme vous le voyez, le dénouement est un peu sombre. Mais si le libretto ne vous sourit pas, il y a un moyen de l'améliorer : supprimez-le tout net ; regardez sans comprendre, et vous y gagnerez. Regardez ces beaux et frais décors, ce somptueux atrium d'une villa romaine au bord de la mer, à Ostie : regardez et admirez l'*hiéron* du temple de Vesta, le bois sacré, verdoyant et terrible; regardez enfin ces groupes charmants de danseuses légères, tantôt gracieuses, tantôt passionnées, tantôt furieuses comme des bacchantes, et pourtant ce sont des aspirantes au culte de Vesta!

Ælia et Mysis se personnifient en deux *ballerines* de genre bien différent, Mlle Priora et Mme Guy Stéphan. Nous ne serions pas surpris que l'idée du ballet romain fût née à l'aspect de Mlle Priora, beauté mâle, correcte dans ses poses, énergique dans ses gestes : on ne lui voudrait qu'un peu moins de majesté et un peu plus de sourire. Mme Guy Stéphan n'en était pas à ses débuts sur la scène de l'Opéra, mais depuis qu'elle l'a quittée, son talent s'est transformé dans ses voyages. De Française qu'elle était d'abord, elle est devenue presque Espagnole; elle a brillé, même à côté des héroïnes du bolero, du zapateado, de la cachucha, sur le sol natal de ces danses fameuses, et l'année dernière, on se souvient de son retour triomphal en France, au Théâtre-Lyrique, dans le *Lutin de la Vallée*, en compagnie de Saint-Léon. Pour sa rentrée à l'Opéra, le rôle de Mysis, la bohémienne, la Thessalienne, est d'une bonne conception. Il y a de tout dans ce rôle, même un peu de danse espagnole, et le succès de Mme Guy Stéphan n'en a été que plus brillant, accompagné de bravos, d'acclamations et de fleurs. Mlle Priora n'en saurait être jalouse. Elle aussi a reçu des fleurs, présent fatal par parenthèse et que nous ne voyons jamais tomber sur le théâtre sans trembler. Une feuille de rose pliée empêchait un sybarite de dormir : une feuille de rose, pliée ou non, peut faire tomber une danseuse.

C'est Petitpa qui joue le rôle du poëte Euclio et du dieu Mars, par conséquent. Nous ne savons s'il produit sur les dames françaises le même effet que le Bathylle de l'antiquité sur les dames romaines, qui tombaient en extase, *molli saltante Bathyllo*. Nous nous plaisons à croire que son triomphe est plus modeste, et qu'il a l'esprit de s'en contenter.

Dans le pas des Grâces, on applaudit justementMlles Bagdanoff, Robert et Taglioni. Cette dernière se distingue par une finesse de pas qu'elle exécute avec une perfection rare : on dirait qu'elle travaille en dentelle.

Il ne nous reste plus qu'à parler de la musique et à faire nos compliments à M. Henri Potier. Sa partition a toutes les qualités requises : elle est bien faite et de bonne famille; elle se laisse danser et écouter sans fatigue aucune, souvent avec plaisir. On y remarque de jolis solos d'instruments, et des morceaux écrits avec ampleur dramatique; comme, par exemple, le finale du premier acte; les bacchanales du second sont pleines de verve et de chaleur. C'est donc une œuvre heureuse et méritoire que cette partition d'*Ælia et Mysis*, par laquelle M. Henri Potier vient de s'introduire dans le ballet, et le ballet mène à bien d'autres choses.

LL. MM. l'Empereur et l'Impératrice assistaient à la première représentation, ainsi que la reine Christine et plusieurs autres notabilités politiques françaises, et étrangères.

R.

THÉATRE-LYRIQUE.

BONSOIR, VOISIN.

Opéra comique en un acte, paroles de MM. Brunswick *et* Arthur de Beauplan, *musique de* M. Poise.

(Première représentation le 20 septembre 1853.)

REPRISE DE *LA POUPÉE DE NUREMBERG*.

— Bonjour, voisine.
— Bonjour, voisin.
— Je vous aime toujours, voisine.
— Bonsoir, voisin.
— Bonsoir, voisine.

Tel est le texte de l'un des plus jolis dessins de Gavarni. Un jeune homme à barbiche noire, à foulard capricieusement noué, est au lit; il se lève à moitié et colle l'oreille contre une mince cloison pour recevoir la réponse. A sa mine convoiteuse on reconnaît que la solitude lui déplaît et que le voisinage d'une jolie fillette ne laisse pas que d'émouvoir son cœur; mais la voisine est une vertu assez fière, et lorsque le voisin s'émancipe, elle sait couper court à la conversation. — Bonsoir voisin, et dormez bien. — A quoi le pauvre voisin répond tristement : — Bonsoir, voisine; et il retombe sur sa couchette. C'est ce petit sujet si spirituellement traité qui a inspiré MM. Brunswick et Arthur de Beauplan. Seulement, voisin et voisine ne causent pas uniquement à travers la cloison; ils vont et viennent de l'un chez l'autre, et il pourrait bien en arriver quelque dommage, si la vertu de Mlle Louisette n'était pas d'une trempe plus solide que ses verrous.

M. Digonard est un disciple du maréchal de Richelieu, c'est-à-dire que le maréchal n'a pas pris la peine de l'instruire directement, car Digonard n'est ni marquis ni prince, mais il est tapissier. Sans doute, il aura sculpté de ses propres mains quelque meuble destiné au boudoir mignon du galant seigneur; sans doute, il aura entrevu la mule rose de plus d'une des jolies pécheresses qui y rencontrent un voluptueux abri. M. Digonard ne peut aspirer à des duchesses ni à des marquises, mais il sera le Richelieu de la rue Cloche Perche, il désolera tous les maris de la rue Thibautodé, et mettra à mal tous les tendrons de la rue des Haudriettes. — Ah! mon parrain veut me marier! la drôle d'idée! — Et Digonard éclate de rire en jetant un regard de profond mépris sur le portrait du vieux bonhomme. Cependant tout n'est pas roses pour Digonard. Une jeune beauté mystérieuse, voilée, qu'il poursuit depuis longtemps, résiste à ses déclarations. Digonard rentre chez lui le cœur fort gros et l'estomac fort vide. Il songe d'abord à son amour, puis à son estomac; il médite une omelette au lard! Tout le trahit : poêle, *Parfait cusinier*, ainsi que le dictionnaire. «Pour faire une omelette au lard, faites d'abord revenir votre lard. — Revenir! revenir! c'est retourner d'où l'on est parti. Pour faire mon omelette, faut-il

donc que je renvoie mon lard où je l'ai acheté? — *Toc, toc, toc.* Comme Digonard se désole, il entend cogner dans la chambre voisine. — Mère Michel, est-ce vous? Comment fait-on une omelette au lard? — Ce n'est pas la mère Michel. — Et qui donc? — C'est moi, répond une voix douce; moi, emménagée de ce matin. C'est en effet Mlle Louisette, la jeune fille poursuivie par Digonard, qui, sans s'en douter, est venue poser son nid tout auprès de celui du vautour. Or, de grossiers porteurs ont jeté ses meubles au hasard dans sa chambrette, et Louisette ne sait comment s'y prendre pour monter son lit et mettre en place son petit mobilier: elle a besoin d'un tapissier, comme Digonard d'une cuisinière. Il s'ensuit un compromis. Digonard placera les meubles, Louisette fera l'omelette. Des deux côtés les verrous sont tirés (la décoration donne accès sur les deux chambres), et voici M. Digonard, en habit gris de souris, qui fait son entrée. Mais j'ai oublié de vous conter un fait important. M. Digonard, avant de songer à l'omelette au lard (c'est un gracieux détail un peu trop emprunté aux *Noces de Jeannette*), s'est évertué à rendre son plancher net et luisant. Par un furieux coup de balai, une lettre écrite à son inconnue, passant par une fente du parquet (la maison n'est pas solide), a glissé dans l'appartement de Louisette. «Ce soir, je saurai votre adresse, et dussé-je briser les portes, je serai à vos genoux. *Signé*, Digonard.» — Digonard! Ah! voisin, voisin, protégez-moi! Surprise de Digonard, qui se trouve ainsi en présence de sa belle inconnue. Il restera, il défendra Louisette, il pourfendra ce traître que, le coquin qu'il est, il sait fort bien ne devoir pas venir. Mais sous ce masque protecteur, Digonard n'en saura pas moins mettre la griffe sur la pauvrette sans défense. Digonard se donne des airs, il prend des libertés..... Bref, ses ruses ne lui réussissent guère. Après bien des allées et des venues, des voltes et des contre-voltes, Digonard, tout penaud, se trouve réinstallé chez lui, les verrous fermés étant du côté de la fillette. — Bonsoir, voisin. — Bonsoir, voisine. — Combien M. Digonard répond mélancoliquement à la parole railleuse de mademoiselle Louisette! Mais soyez persuadé que le lendemain il fera une visite matinale à son parrain, et qu'il ne se passera pas longtemps avant qu'il ait le droit de dire bonsoir à sa voisine autrement qu'à travers une porte fermée à doubles verrous.

L'idée première de cette petite pièce est assez gentille, mais elle est gâtée par des longueurs de style et des plaisanteries qui ne sont pas d'excellent goût. La chanson des *né-né-né-des négociants* est imitée de celle :

J'étais capitaine
Dans la garde urbaine,

et cela semble trop burlesque, trop poissard même pour le Théâtre-Lyrique. Louisette a donc bien raison de dire qu'elle n'aime pas du tout cette chanson-là. Je suis de son avis pour les paroles, mais non pas s'il s'agit de la musique de M. Poise.

M. Poise est élève de M. Adolphe Adam; je m'en suis facilement douté à son style. Je ne lui en fais pas de reproche; plus tard sans doute sa manière prendra plus d'individualité. Quoi qu'il en soit, il y a de très-jolies choses dans sa partition. L'*andantino* avec sourdine de l'ouverture est gracieux, empreint d'un vague qui n'est pas sans charme. L'*allegro*, par exemple, repose sur une phrase qui n'est ni assez soigneusement choisie, ni suffisamment instrumentée, même pour la musique d'un petit acte. En revanche, la romance de la *Nourrice*, qui se reproduit encore à la fin de la pièce, est une mélodie très-agréable et accompagnée finement. Là encore dans l'accompagnement, on retrouve la manière de M. Adam. Je reconnais ces dessins de basson et de violon qui lui sont familiers, mais la mélodie appartient bien réellement au jeune compositeur.

Meillet et sa femme ont obtenu le plus grand succès dans cette bluette. Meillet est venu reprendre possession du théâtre de ses premiers succès. Il a retrouvé partout des amis, et dans le rôle de Digonard, sauf une observation que je lui ferai à l'oreille, il s'est montré aussi bon chanteur qu'habile comédien. Mme Meillet, qui a suivi la fortune de son mari, a fait un début des plus heureux. Le rôle de Louisette est pour elle une charmante création; elle y apporte ce goût très-délicat et très-pure qui semble une rareté au Théâtre-Lyrique.

La Poupée de Nuremberg a reparu le même soir. La ravissante partition d'Adolphe Adam a été rendue avec un vrai talent par Mlle Girard et par Ribes, tous deux formés par le Conservatoire, et artistes déjà distingués.

LÉON KREUTZER.

SOLENNITÉ EN L'HONNEUR DE WEBER,

A EUTIN.

Lundi 15 septembre a eu lieu l'inauguration de la table commémorative de la naissance du célèbre compositeur Charles-Marie de Weber.

De grand matin, tous les invités se réunirent dans une salle construite exprès sur une colline dans un des sites les plus pittoresques de l'île du lac. A onze heures, ils se mirent processionnellement en marche: en tête étaient les magistrats municipaux des villes d'Eutin et de Lubeck; puis venaient les autres autorités civiles, ecclésiastiques et militaires d'Eutin, des députations de toutes les corporations des arts et métiers avec leurs bannières, les Sociétés philharmoniques d'Eutin, de Lubeck et du duché de Holstein, précédées de deux corps de musique militaire et exécutant des morceaux choisis dans les œuvres de Weber; ensuite marchaient les jeunes gens de nos écoles avec leurs professeurs, beaucoup d'étudiants des universités de Copenhague, de Kiel et de Gœttingue, des artistes et des gens de lettres allemands et étrangers; un très-grand nombre de citoyens de diverses contrées d'Allemagne formaient le cortége.

Cette procession a traversé le lac dans soixante-seize barques portant les pavillons des trente-neuf Etats de la confédération germanique, ainsi que l'ancien pavillon national, rouge, noir et or.

Toutes les maisons d'Eutin étaient ornées de tapisseries, de drapeaux et de guirlandes. La procession, à son débarquement, a été saluée de cent coups de canon; elle s'est rendue à la maison où Weber avait vu le jour. Au-dessus de la porte, on avait placé la table commémorative en marbre noir, entourée d'un encadrement de bronze et portant cette inscription: *Charles-Marie de Weber, baptisé à Eutin le 20 novembre 1786, mort à Londres le 5 juin 1826.* Cette table, dans laquelle on n'a pu inscrire la date de la naissance de l'illustre artiste, parce qu'on n'a pu encore la découvrir, est surmontée d'un écusson sur lequel sont sculptées les armoiries de sa famille, qui se composent d'une lune sur champ d'or et d'une étoile sur champ d'argent, avec cette devise: *Resurgam* (je ressusciterai).

A l'arrivée de la procession, M. de Muller, avocat près la cour suprême de justice séant à Lubeck, a paru sur le balcon du premier étage et a prononcé un discours dans lequel il a tracé la vie de Weber, et a fait ressortir le contraste que présente la brièveté de cette existence avec les grands travaux accomplis par l'immortel auteur de *Freischütz*. Ce discours a été accueilli avec des vivat et des tonnerres d'applaudissements. La procession est ensuite retournée dans le même ordre et au bruit de l'artillerie à la salle de fête, où un grand banquet a été donné en son honneur.

Dans la soirée, les Sociétés philharmoniques ont donné gratis des concerts publics à Eutin et dans l'île du lac. Toutes les maisons de la ville avaient été spontanément illuminées.

Le lendemain, dans la matinée, les Sociétés philharmoniques ont donné de nouveaux concerts. Le soir, on a exécuté le *Freischütz* sur le théâtre d'Eutin, et après le spectacle il y a eu à la salle de fête un grand bal, auquel environ trois mille personnes ont pris part. Un magnifique feu d'artifice, dont la grande pièce représentait l'apothéose de Weber, a dignement clos cette solennité.

ASSOCIATIONS D'ARTISTES.

Nous recevons à l'instant l'*Annuaire* de l'Association des artistes dramatiques, sœur aînée de celle des artistes-musiciens, et comme entre ces deux institutions nées d'une même pensée, soumises aux mêmes lois, placées sous la même tutelle, il y a communauté d'intérêts et de devoirs, nous sommes heureux d'emprunter à l'excellent rapport de M. Samson l'éloquente péroraison dans laquelle il combat et réduit à néant les arguments de ceux, qui, par ignorance ou par tout autre motif, se croient permis d'attaquer sans cesse les associations et les comités. Puissent la vérité, la raison, exprimées dans le plus simple et le plus noble langage, convaincre les artistes qui doutent encore, et ramener, en les éclairant, ceux qui se sont éloignés de bonne foi!

« Messieurs et chers camarades, vous avez aperçu une légère augmentation dans le chiffre numérique des sociétaires, au moins en le comparant au chiffre de l'an dernier ; mais, lorsque nous songeons à tant d'artistes dramatiques qui manquent à l'Association, loin de nous enorgueillir, nous éprouvons un sentiment de profonde tristesse, que vous partagez sans doute. Nous ne renouvellerons point les appels et les prières si souvent adressés par nous aux égoïstes et aux indifférents, deux races à peu près semblables ; car l'indifférence, en beaucoup d'occasions, n'est qu'une nuance de l'égoïsme. Au lieu d'être touchés des honorables libéralités versées chaque jour par notre caisse, nous savons qu'ils s'en irritent et nous les reprochent. Du pain donné à des enfants et à des vieillards, des médecins et des remèdes pour des malades, tant d'autres bienfaits dont le détail fatiguerait notre plume, qu'est-ce que tout cela pour les esprits forts qui poursuivent le Comité de leur haine déclamatoire? Le Comité, s'écrient-ils, ne sait faire autre chose qu'organiser l'aumône; et il faut voir avec quelle grimace de dédain ils laissent tomber de leur bouche ce mot d'*aumône*, que la religion et l'humanité consacrent, mais que les cœurs orgueilleux et mauvais se plaisent à flétrir pour s'épargner l'humiliation de la reconnaissance. Il y a bien autre chose à faire, ajoute-t-on. Empêchez l'indigence, et vous n'aurez point à la secourir. La province souffre ; les théâtres y succombent sous des charges et des abus qui en précipitent la ruine. Voilà, membres du Comité, la source de toutes nos misères et de toutes nos douleurs. Cette source fatale, qu'avez-vous fait pour la tarir? Pour régénérer l'art dramatique dans les départements, il faut de nouvelles bases, une organisation nouvelle. Vous qui nous parlez si complaisamment de vos travaux, montrez-nous votre travail sur cette importante matière. Quel plan avez-vous enfanté? quelles idées avez-vous soumises à l'autorité supérieure, qui semble vouloir s'occuper favorablement des intérêts du théâtre? Vous n'avez rien fait, rien tenté, rien conçu. Faire venir l'argent dans votre caisse par tous les moyens possibles, placer la meilleure part de cet argent sur l'État pour augmenter les revenus de la Société, employer l'autre portion à secourir des artistes malheureux, telle est la vulgaire besogne à laquelle chacun de vous consacre un temps précieux et une intelligence douteuse. Ah! fi! vous n'entendez rien à votre haute mission.

» Telles sont, messieurs, les plaintes, les accusations habituelles dont l'écho est parvenu jusqu'à nous. Elles sont même consignées dans une lettre, provoquée, il est vrai, par votre Comité, et qui lui a été adressée par le directeur des théâtres d'une de nos plus grandes villes. Nous devons vous dire à quelle occasion cette lettre a été écrite. Il s'agit d'une chose grave, importante, d'un fait public, et dont nous pouvons dès-lors vous entretenir, sans encourir le reproche d'indiscrétion.

» Informés qu'un directeur organisait une association entre ses pensionnaires, nous avons cru devoir adresser à ce directeur de sages représentations sur un projet qui nous paraissait dénué de chances d'avenir, mais qui tendait à détourner de notre caisse, au profit d'une caisse rivale, le tribut de nos cotisations, si difficile à percevoir. Nous apercevions là le danger d'un schisme s'ajoutant à tous les obstacles que nous rencontrons, et aboutissant bientôt, pour les membres de la nouvelle Société, à une amère et ridicule déception.

» Nous avons donné à notre pensée de longs développements, et peut-être, si les circonstances nous paraissent l'exiger, nous livrerons plus tard cette correspondance à la publicité, afin que l'opinion soit juge entre nous et notre adversaire. Nous l'appelons de ce nom, quoique dans la réponse que nous avons reçue, il repousse tout reproche d'hostilité contre nous. Mais un mot suffit pour montrer ses sentiments à notre égard. Ce directeur, qui est comédien, s'est toujours refusé à faire partie de l'association, qui, cependant, dit-il, *donne déjà de beaux résultats et est appelée à en donner plus encore, dont le Comité accomplit une noble mission et qui a rendu de grands services aux artistes.* Nous citons les termes textuels. Et savez-vous quel puissant motif l'a toujours éloigné de nous? Ecoutez : *Je ne suis pas de votre association, parce que les événements m'ont jeté dans la province, et qu'une fois sur le théâtre des désastres, j'ai dû travailler à assurer le présent.*

M. le directeur aurait dû nous expliquer ce qu'il entend par le présent. Quand nous secourons des misères actuelles, nous travaillons à assurer, autant que nous le pouvons, le présent et même l'avenir de ceux qui reçoivent nos secours. *Votre Association*, dit-il encore, *veut attendre que l'artiste soit vieux et misérable!* Hélas! plût au ciel que nous eussions attendu! Mais, dès les premiers jours de notre Société, la vieillesse et la misère ont tendu vers nous des mains suppliantes. Les artistes *vieux et misérables* n'ont jamais manqué; M. le directeur le sait mieux que nous, lui qui impute les torts de notre administration à notre ignorance des maux de la province. Puisqu'il ne peut s'empêcher de reconnaître les services rendus par l'Association aux artistes malheureux, pourquoi n'a-t-il pas voulu concourir à nos bonnes œuvre, et qu'entend-il par *ce présent qu'il travaille à assurer?* N'est-ce pas là, pour employer la piquante expression de Beaumarchais, *quelque chose qui a l'air d'une pensée?*

» Selon M. le directeur, *nous aurions dû soumettre au Gouvernement une administration départementale qui assurât à l'artiste les moyens de travailler et d'élever sa famille.*

» Sans doute, M. le directeur a dans l'un de ses tiroirs ce plan *d'administration départementale*, qui sera la panacée des théâtres de province. Pourquoi n'a-t-il pas daigné le communiquer? Est-ce pour s'en réserver la gloire? Qui l'empêchait de le présenter lui-même au Gouvernement?

» Il faut du temps, répondra-t-il peut-être, pour mûrir ce projet régénérateur, et du temps pour en régulariser l'exécution. Soit; mais en attendant, que deviendraient ces vieillards dont vous n'avez pas voulu soulager l'infortune en vous unissant à nous, à nous qui vous demandions pour tout sacrifice cinquante centimes par mois? Ils prolongeraient leur vieillesse dans la misère et la souffrance, ou ils mourraient de faim et de désespoir, si nous eussions attendu ou suivi votre exemple. Vous qui parlez *du présent*, est-ce que ce n'est pas du présent qu'un vieillard sans asile et sans pain, et un bien douloureux présent, qui n'a presque plus d'avenir? Soulagerez-vous de déchirantes infortunes avec un plan *d'administration départementale?* Vous voulez que le *comédien travaille et élève sa famille;* nous le voulons aussi; mais le comédien qui ne peut plus travailler, qu'en ferez-vous? Est-ce que de toutes les misères, celles qui tombent sur la vieillesse ne sont pas les plus navrantes? Pour soutenir le malheur, le jeune homme et l'homme mûr ont la force et l'espérance : la force, le vieillard l'a perdue; l'espérance, devant le dénûment et les infirmités, elle n'est plus pour lui que dans une mort prochaine.

» *Vous n'êtes pas de l'Association, parce que les événements vous ont jeté dans la province.* Qu'entendez-vous par un tel langage? Aucun acteur de province ne devrait donc être des nôtres? Mais, vous le dites vous-même, les plus grandes misères du théâtre, c'est la province qui les recèle; c'est la province surtout qu'il s'agit de secourir, du moins jusqu'au jour de votre administration départementale. Vous vous intéres-

sez surtout à la province, parce que, résidant en province, vous voyez toutes les plaies qui la rongent; vous voulez du *présent*. Voilà les misères de province, un *présent* qui vous afflige. On vous offre des moyens faciles d'apporter quelque remède à ces maux que vous déplorez; et vous refusez, et vous alléguez, pour motiver vos refus, *que les événements vous ont jeté dans la province!* Nous renonçons à comprendre.

» Messieurs et chers camarades, il y a, soyez-en convaincus, dans le refus de ceux qui ont toujours été nos adversaires, dans l'abandon de ceux qui le deviennent, des raisons secrètes que l'inflexible conscience leur reproche, et qu'à cause de cela elle ne laisse point échapper. Quant à nous, Messieurs, nous osons soutenir, et nous défions qui que ce soit de nous faire une réponse sensée, acceptable, que notre organisation, n'offrît-elle pas les avantages qu'à tort ou à raison certains esprits en espéraient, a rendu des services assez grands, qu'elle se proposait un but assez noble, pour que les artistes dramatiques briguassent en foule l'honneur d'y être admis. Il nous est permis d'appeler du nom d'adversaires et même d'ennemis de cette respectable institution, tous ceux qui refusent obstinément la place que nous n'avons cessé de leur offrir parmi nous, tous ceux qui ne sont pas et ne veulent pas être sociétaires. La modicité du tribut, la pieuse destination des fonds de la Société, ôte à leur résistance opiniâtre la ressource de tout prétexte honnête et raisonnable, et nous autorisent à dire hautement : *Quiconque n'est pas avec nous est contre nous.*

» Il serait facile au Comité de se justifier du reproche, souvent répété, de se renfermer dans le cercle d'attributions qui lui est tracé par le titre même de l'Association, par l'ordonnance qui l'autorise, par les statuts qui la régissent. Le Comité professe sur toutes choses le respect de la légalité, et il s'applaudit d'avoir su résister à des entraînements dangereux qui auraient compromis les intérêts sacrés qu'il est chargé de défendre. Quant aux plans d'*administration départementale* et à tout autre projet qui nous serait conseillé, nous pensons qu'un particulier, sur lequel aucune responsabilité ne pèse, est libre de s'abandonner à toutes les combinaisons plus ou moins ingénieuses que lui fournit son imagination, mais qu'un Comité n'a point une liberté semblable; car vous lui demanderiez compte à l'instant des idées qui ne seraient pas les vôtres, des projets que vous trouveriez dangereux, des démarches qui vous sembleraient hasardées. Rappelez-vous 1848. Quel était alors e cri qui sortait de toutes les bouches, le vœu que traçaient toutes les plumes? *Liberté illimitée des théâtres!* Et bientôt les journaux de théâtre enregistraient des vœux contraires, et des démentis à un passé tout récent surgissaient de toutes parts. Interrogeons nos souvenirs pour nous épargner des regrets.

REVUE CRITIQUE.

Musique sacrée, M. CHARLES MANRY.

Malgré les innombrables partitions faites sur le mystère de l'Eucharistie, il se trouve toujours des compositeurs pour écrire de nouvelles messes; c'est qu'en effet ce sacrifice divin fait en faveur de l'humanité, qu'on le considère comme on voudra, est un beau drame musical. M. Ch. Manry a voulu payer son tribut en ce genre à l'idée artistique et religieuse, et cela sans le luxe parfois trop mondain de l'orchestre, de l'instrumentation moderne. Il a donc composé, écrit et publié une *messe à quatre voix d'hommes pour deux ténors et deux basses, sans accompagnement.* Cet ouvrage est sérieux et bien écrit, et d'un bon et beau caractère; on y voudrait pourtant un peu plus de jour, de repos momentanés dans les parties, et par conséquent, quelque chose d'un peu plus original, de pittoresque par les rentrées dans quelques-uns des morceaux, qui, pour la plupart, sont d'une harmonie lourde et monotone.

Le *Kyrie* entre bien en matière par un solo de la seconde basse; mais cette seconde basse est écrite, dans ce premier morceau, comme dans les autres parties de la messe, trop bas pour la voix de ce caractère. Le *Gloria* exprime bien un enthousiasme religieux. Le *Qui tollis*, en mouvement de *larghetto*, est d'un dessin vocal neuf et d'un bon caractère mélodique. Le *Credo*, cette partie de la messe qui est toujours longue, et que les compositeurs de musique sacrée devraient tâcher de varier par les formes mélodiques ou les effets harmoniques, est, dans l'œuvre de M. Manry, monotone comme à l'ordinaire, par ses masses d'harmonie plaquée et compacte. Le *Crucifixus*, en *sol* mineur, est d'un très-beau caractère, et la phrase : *Sub Pontio Pilato*, etc., se dessine largement à la partie de premier ténor, pendant que la seconde basse contraste d'une façon animée et dramatique avec le dessin cité plus haut, et que le second ténor entre bien, ainsi que la première basse, en imitation de mouvement avec le premier ténor. Il y a des longueurs dans le *Resurrexit*. Le canon en unisson sur le *Confiteor* est, pourrait-on dire, d'un style scientifique à bon marché. La petite fugue *vivace*, à trois temps, sur le complaisant *Amen*, mot précieux pour cette sorte de musique par laquelle on veut prouver qu'on *sait*, qu'on est savant; cette fugue est une fuguette, d'une forme simple, facile, et prouve, au reste, que l'auteur est suffisamment versé dans cette partie essentielle de l'art, dont il ne s'agit plus maintenant que de rafraîchir la forme mélodique. Il en est de l'*O salutaris* d'une messe comme du *scherzo* d'une symphonie; il est rare qu'il ne soit pas bien réussi. De même que ce dernier est presque toujours vif, léger, scintillant et brillant, le premier est doux, suave, angélique, aérien. Celui de M. Manry est d'une mélodie franche et belle. La première et la seconde basse y procèdent, dans le milieu du morceau, *a bocca chiusa* (à bouche fermée), d'une façon pittoresque et d'un effet neuf et piquant sur un chant des deux ténors, d'un beau caractère religieux et bien soutenu.

De la seconde mesure à la troisième de l'*Agnus Dei*, la basse tombe d'une quinte sur une quarte avec le premier ténor, ce qui, en choquant tout à la fois la vue et l'oreille, a l'inconvénient de faire mauvaise basse, tache qui disparaîtrait en substituant aux quatre *sols* de la troisième et de la quatrième mesure *ut*, *ut*, *ré*, *sol*. Nous ne relèverons pas d'autres petites erreurs harmoniques qui n'ôtent rien au mérite mélodique, nous dirons même à l'inspiration religieuse, qui distingue la messe de M. Manry.

HENRI BLANCHARD.

ÉPHÉMÉRIDES MUSICALES.

25 septembre	1765.	Naissance du comte Michel-Cléophas OGINSKI près de Varsovie. Une de ses polonaises, qu'il écrivit, dit-on, au moment de se donner la mort par suite d'un amour malheureux, a été très-célèbre.
26 —	1767.	Naissance de Wenceslas MULLER à Turnau, en Moravie. Ce compositeur, dont les opérettes ont été très-populaires en Allemagne, mourut le 3 août 1835.
27 —	1758.	Naissance de Jean-Simon BUCHHOLTZ, l'un des meilleurs facteurs d'orgue des temps modernes.
28 —	1681.	Naissance de Jean MATTHESON, compositeur et célèbre critique musical, à Hambourg. Il mourut le 17 avril 1764.
29 —	1753	Naissance de l'organiste et théoricien distingué Jean-Gottfried SCHICHT, à Reichenau Il mourut le 16 février 1823.
30 —	1822.	Mort d'Antonia CAMPI, à Munich. Cette célèbre cantatrice, née en Pologne en 1785, créa le rôle de dona Anna dans *Don Juan*, de Mozart.
1er octobre	1771.	Naissance du célèbre violoniste Pierre-Marie-François-de-Sales BAILLOT, à Passy.

THÉODORE PARMENTIER.

NOUVELLES.

*** Lundi dernier, le *Prophète* a repris sa place au répertoire. Roger faisait sa rentrée dans le rôle de Jean de Leyde, sa grande et glorieuse création. Le célèbre artiste s'y est montré tel que nous l'y connaissions, toujours acteur consommé, toujours chanteur admirable. Mme Tedesco reparaissait aussi dans le rôle de Fides, et sa belle voix n'avait jamais produit plus d'effet. L'exécution générale du chef-d'œuvre a été excellente : les bravos et l'enthousiasme n'ont donc pas manqué. La foule remplissait la salle : beaucoup de monde n'avait pu y pénétrer.

*** La première représentation du ballet *Ælia et Mysis* était précédée de la *Xacarilla*, chantée par Mlles Nau et Dameron. Avant la seconde, donnée vendredi, on jouait *Lucie de Lammermoor*. Roger chantait le rôle d'Edgar, Mlle Nau, celui de Lucie, et Massol celui d'Ashton. Rarement la charmante partition de Donizetti avait été rendue avec plus de talent par ses trois principaux interprètes.

*** Dans le foyer de l'Opéra, le nom de Beethoven a été remplacé par celui de Lully, qui lui-même a cédé sa place à Weber. Nous ne demandons plus que le même honneur pour Grétry, qui l'a mérité par plusieurs ouvrages tels que *la Caravane*, *Panurge*, *Anacréon chez Polycrate*. Nous demanderons encore qu'on ajoute un *n* à Piccinni, dont le nom est écrit ainsi : *Piccini*.

*** *Le Nabab* jouit pleinement de la faveur publique. Les représentations se suivent et se ressemblent pour ce charmant ouvrage, dans lequel tous les artistes sont excellents.

*** Vendredi le spectacle se composait de *la Fille du Régiment* et du *Toreador*. Dans ce dernier ouvrage, le rôle de Coraline était rempli par Mlle Lefebvre, qui l'a joué et chanté d'une manière tout à fait remarquable : les variations sur l'air : *Ah! vous dirai-je, maman*, ont été bissées. Battaille et Mocker sont toujours parfaits dans les deux autres rôles.

*** Lundi, *le Père Gaillard* a reparu avec Battaille et Mlle Favel, qui ont retrouvé tout leur succès dans les rôles créés par eux, ainsi que Sainte-Foy, Mlle Decroix et Nathan.

*** Dans notre dernier numéro, nous annoncions que le Théâtre-Lyrique pourrait donner cet hiver un opéra du duc de Saxe-Gotha. Cet opéra n'est pas *Santa Chiara*, mais bien *Casilda*, du même auteur, et qu'on a représentée au théâtre de Bruxelles.

*** Les solennités qui terminent les années scolaires des pensionnats de jeunes personnes sont souvent des occasions de bonne musique. Dans l'institution de Mlle Delahaye, plusieurs artistes de renom ont ajouté le charme de leur talent aux voix harmonieuses des jeunes personnes dirigées par Mlle Caroline Rémond, élève de Panseron, qui unit une voix harmonieuse à la méthode si parfaite de son professeur. M. Belhouet a dit avec âme et originalité des romances et des couplets; il a provoqué les applaudissements des nombreux assistants à cette réunion de parents et d'amis de la bonne musique.

*** M. Henri Schlesinger, fondateur du journal de musique *l'Echo* de Berlin, et chef d'une des plus anciennes maisons d'éditeur de musique d'Allemagne, est actuellement à Paris.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Tours*, 15 septembre. — Les fêtes de cette année ont été très-brillantes. Après les courses et le carrousel est venu un concert dans lequel les noms de plusieurs des artistes de la ville, MM. Woets, Ferrand et Rosenberg, figuraient à côté de ceux de Mme Sabatier, de MM. Ferdinand Michel, Hoffmann, et de l'habile directeur de la Société philharmonique de Paris, M. Roussette. Donner un concert dans la salle de spectacle, c'était tenter une entreprise qui présentait de graves difficultés. Il a fallu la réputation des célébrités musicales qui devaient s'y faire entendre, il a fallu le souvenir qu'un précédent concert, donné par M. Roussette, avait laissé à Tours, pour vaincre de vieilles traditions, pour forcer la foule à venir se disputer et l'entrée de la salle et le droit d'applaudir des talents remarquables. Le succès a couronné cette tentative. Avec l'expérience que donne toujours un premier essai, le succès sera plus éclatant encore plus tard, si, comme on nous en donne l'espérance, M. Roussette, en s'éloignant de notre ville, ne la quitte pas sans espoir de retour. Un bâton de chef d'orchestre lui a été offert par la ville, à titre de remerciment.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bade*, 22 septembre. — La saison musicale de cette année a été des plus brillantes et des mieux remplies, grâce aux soins intelligents de M. Benazet, qui, avec le goût le plus parfait, a cédé pour la saison son salon de concert à trois artistes éminents : MM. Ernst, Seligmann et Ehrlich, pour éviter les donneurs de concerts de second et troisième ordre, qui ne sont qu'une véritable charge pour le public. Ces trois artistes ont donné une série de concerts qui avaient lieu les vendredis, et vous savez tout le succès qu'ils ont obtenu; puis est venu M. Cavallini, le clarinettiste par excellence, qui nous a ravis par son délicieux talent. Une grande fête musicale sous la direction de Berlioz, avec les orchestres et chœurs de Bade, Carlsruhe et Manheim réunis, nous a procuré l'occasion d'entendre le drame de *Faust*, avec une perfection et un ensemble qui attestent la supériorité du chef d'orchestre, et en effet Berlioz conduisait. Mlles Cruvelli nous ont dit plusieurs airs et duos. Si vous connaissez tous le talent de Mlle Sophie, vous n'avez pas entendu Mlle Marie, qui aurait peut-être autant de renommée que sa sœur, si toutes les fois qu'elle chante devant le public elle pouvait vaincre une peur extrême qui lui ôte une partie de ses moyens. Néanmoins, toutes deux ont obtenu un immense succès. Une charmante personne pleine de talent, Mlle Siona Lévy, que vous avez sans doute vue à l'Odéon, nous a donné deux séances de déclamation, avec cet organe pur et cette diction correcte qui rappellent l'école de l'immortelle Mlle Mars. La jeune et jolie muse venait d'accomplir en France un voyage poétique, et de laisser notamment à Bordeaux, à la Rochelle, de charmants souvenirs, en récitant des fragments de nos chefs-d'œuvre tragiques et des vers délicieux d'Alfred de Musset. A ces deux soirées, Ernst, unanimement surnommé le Paganini allemand, prêtait son concours. C'est vous dire toutes les ovations qu'il a reçues, et les applaudissements que lui a prodigués un public éclairé; c'est constater pour lui un nouveau et légitime succès. Cet artiste nous a quittés à deux reprises, appelé à Homburg, où il a donné deux concerts qui ont excité l'enthousiasme. Au second, Mlle Siona Lévy l'a accompagné : comme ici, on l'a trouvée une grande artiste, et on regrette qu'elle ait quitté le théâtre. Ajoutez à tous les plaisirs musicaux, que nous avons eu pendant la saison, deux fois par semaine, les orchestres badois et autrichien, ce dernier sous l'habile direction de M. Kœnnemann. Grâces en soient rendues à M. Benazet, à qui nous n'avons pas besoin de recommander la même intelligence pour l'année prochaine.

*** *Spa.* — Le premier jour de ce mois, le grand salon de la Redoute recevait toute la brillante société qui alors se trouvait ici, pour entendre Mlle Rosa Kastner, l'éminent pianiste, et Bazzini, le grand violoniste. Mlle Rosa Kastner a d'abord joué *les Patineurs*, de Liszt. Analyser la vigueur, l'énergie, l'audace qu'elle déploie dans ce morceau sans pareil, est chose impossible. C'est un entrechoquement d'accords puissants, de brillantes glissades, de nuances fines et délicates, de sons éoliens; c'est quelque chose d'éblouissant et de fantastique, et il faut que les jolis doigts de l'exécutante soient d'acier pour jouer ce morceau magique. Ensuite est venue une romance sans paroles de Mendelssohn-Bartholdy, musique pleine de charme, et où le génie du grand compositeur se révèle à chaque note. Puis un nocturne de H. Ravina, et le *Chant national des Croates*, de Blumenthal. Ce dernier morceau a fait beaucoup d'effet par son originalité. Mlle Kastner a exécuté ces différents morceaux sur un de ces magnifiques pianos d'Erard qui n'ont pas de pareils dans le monde. Ici l'instrument était tout-à-fait digne de l'exécutante. M. Erard avait été assez galant pour envoyer un de ses meilleurs pianos de concert à Mlle Kastner à son arrivée à Spa. — M. Bazzini, qui était venu de Dunkerque pour partager avec Mlle Kastner les honneurs de la soirée, a émerveillé tout l'auditoire d'élite qui l'écoutait. Il a joué souvenir de *Beatrice di Tenda*, composition pleine de douce mélodie. Le violon de M. Bazzini chante avec beaucoup d'âme, il n'a rien d'exagéré. Ses mélodies ont un cachet qui leur est propre. M. Bazzini ne connaît pas les difficultés, et de son archet ruissellent des flots de sons d'un caractère originale et grandiose.

*** *Berlin.* — C'est *la Muette* qui tient exclusivement le répertoire du Théâtre-Royal, lequel s'en trouve fort bien; car chaque fois qu'on donne l'opéra de M. Auber, la salle est pleine. — Le jeune compositeur M. Hugo Ulrich, dont la symphonie a été choisie par l'Académie de Bruxelles pour y être exécutée le 23 septembre, dirigera en personne l'exécution de son œuvre.

*** *Munich.* — Les chœurs d'*Œdipe à Colone* sont en répétition; au commencement de l'hiver prochain, nous assisterons, selon toute apparence, à la représentation de la trilogie de Sophocle.

*** *Darmstadt.* — La saison théâtrale a ouvert par *la Juive*, d'Halévy, sous la direction du nouveau maître de chapelle, M. Schindelmeisser.

*** *Milan.* — On annonce pour la prochaine saison les opéras suivants : *Ida de Benevento*, de Nic. de Giosa, à Bari; *Mathilde di Ostan*, par Pistilli, à Naples; *Valenzia Contadino*, par Moscenza, à Palerme; *Margaretha di Ostorgogna*, par Petrorini, à Bologne; *Cesare di Baxon*, par Traversari, à Trieste; *Angiola di Ghemme*, par Nicosia, à Catane; *I tre peccati di Diavolo*, par Cortesi, à Livourne; l'*Alchimista*, par Rosi, à Naples.

*** *Bologne.* — Un nouveau journal de musique paraît ici sous le titre : l'*Arpa*; il s'occupe spécialement du théâtre.

*** *Brunn (Moravie).* — Notre théâtre a fait d'excellentes affaires avec les reprises successives de *la Juive*, des *Huguenots* et du *Prophète*.

*** *New-York.* — Les concerts d'enfants prennent faveur dans le Sud. Des lettres venues de Lawrença et de Galena parlent de trente concerts dans lesquels auraient figuré 1,328 enfants du comté de Jefferson, sous la direction d'un M. Pay.

Le Gérant : BRANDUS.

Chez BRANDUS et Cᵉ, 103, rue Richelieu,

DOUZE VOCALISES

POUR VOIX DE

SOPRANO ou de TÉNOR

Avec accompagnement de piano par

J. J. MASSET.

PRIX : 20 FR.

CHEZ BRANDUS ET Ce, ÉDITEURS, 103, RUE RICHELIEU.

COLLECTION

DE

40 MORCEAUX RELIGIEUX

A l'usage des couvents, des maisons religieuses et des pensionnats, à 1, 2, 3, 4, 5 et 6 voix.

PAR A. PANSERON

Professeur de chant au Conservatoire, chevalier de la Légion d'honneur et de l'ordre de la Couronne de Chêne.

A voix seule.

POUR SOPRANO, TÉNOR, BARYTON OU BASSE-TAILLE.

Nos 1. KYRIE, pour soprano ou ténor . . . . . 3 »
2. O SALUTARIS, pour soprano ou ténor. . . . . 3 »
3. AGNUS DEI, pour basse-taille, baryton ou contralto . 3 »
4. BENEDICTUS, pour basse-taille, baryton ou contralto, avec solo de flûte ou violoncelle, *ad libitum*. . . . 6 »
5. MON UNIQUE ESPÉRANCE, cantique, pour soprano ou ténor, avec accompagnement de piano ou mélodium, *ad libitum*. . . . . 6 »
6. PRIÈRE A MARIE, cantique pour basse-taille, baryton ou contralto . . . . . 3 »

A deux voix de femmes.

7. JÉSUS VIENT DE NAITRE, cantique 4 50
8. LE NOM DE MARIE, cantique . . . . . 3 »
9. DIEU DE CLÉMENCE, cantique. 4 50
10. DOUX NOM DE MA MÈRE, cantique 4 50
11. INVOCATION A MARIE, cantique. . . . . 2 »

POUR BASSE-TAILLE ET BARYTON.

12. KYRIE . . . . . 2 »
13. O SALUTARIS . . . . . 2 »
14. SANCTUS . . . . . 3 »
15. AGNUS DEI . . . . . 3 »

A trois voix.

16. CHANTONS AVEC LES ANGES, cantique pour trois soprani 4 50
17. A TOI MON SEUL BONHEUR, cantique pour trois soprani. 4 50
18. ET INCARNATUS EST, pour soprano, contralto et ténor. 3 »

A quatre voix de femmes.

19. C'EST UNE CHOSE SAINTE ET BELLE, cantique . 3 »

A quatre voix d'hommes.

Nos 20. CANTIQUE HÉBRAIQUE . . . . . 3 »
21. O SALUTARIS . . . . . 2 »
22. PIE JESU, composé pour les obsèques de Gossec. . . 2 »
23. PIE JESU, composé pour les obsèques de Berton . . 3 »
24. AGNUS DEI . . . . . 3 »
25. LACRYMOSA, composé pour les obsèques de Bellini . 4 50
26. DU CIEL LA VOUTE MAGNIFIQUE, cantique. . . . 4 50
27. BENEDICTUS. . . . . 3 »
28. REQUIEM et LACRYMOSA, composés pour les obsèques de Boïeldieu. . . . . 3 »

A quatre voix.

SOPRANO, CONTRALTO, TÉNOR ET BASSE.

29. REQUIEM . . . . . 3 »
30. KYRIE, fugue 4 50
31. HOSANNA et BENEDICTUS. . . . . 3 »
32. BENEDICTUS. 4 50
33. DE PROFUNDIS 4 50
34. TUNC IMPONENT, fugue. . . . . 3 »
35. BENEDICTUS, à quatre solos . . . . . 3 »
36. AGNUS DEI . . . . . 3 »

A cinq voix d'hommes.

37. LACRYMOSA, style plain-chant . . . . . 2 »
38. REQUIEM et LACRYMOSA, à quatre voix et solo, composé pour les obsèques de Lambert 4 50
39. PIE JESU, composé pour les obsèques de Romagnesi. 4 50

A six voix.

DEUX SOPRANOS, DEUX TÉNORS ET DEUX BASSES.

40. ORO SUPPLEX, composé pour les obsèques de Plantade père 4 50

La collection complète des quarante morceaux, net, 20 fr.

POUR PARAITRE INCESSAMMENT

Chez BRANDUS et Ce, éditeurs, 103, rue Richelieu,

LE 91e PSAUME

Composé pour 8 voix à 2 chœurs et avec soli

(Sans accompagnement)

PAR

G. MEYERBEER

TEXTE LATIN ET TRADUCTION FRANÇAISE PAR

MAURICE BOURGES.

A PARIS, CHEZ HACHETTE ET Ce,

A l'usage des Chanteurs :

PHYSIOLOGIE DE LA VOIX CHANTÉE

Suivie de considérations sur l'influence physique et morale de la voix, et sur l'influence de la musique sur la civilisation; une brochure in-8°, prix : 1 fr.

ORIGINE DE LA GAMME MODERNE

OU

Théorie raisonnée de la musique.

On ne saurait, en effet, expliquer d'une manière satisfaisante la gamme sans remonter aux lois du son musical, aux lois de la sensation, à la tonalité moderne, en un mot, sans faire la théorie complète du système; une brochure in-8°, prix : 1 fr., par

J. LESFAURIS.

Pour paraître le 1er octobre,

CHEZ BRANDUS ET Cie, ÉDITEURS, 103, RUE RICHELIEU,

UNE ÉDITION EN PETIT FORMAT IN-8° ET A BON MARCHÉ

DES PRINCIPALES PARTITIONS DONT JUSQU'A PRÉSENT IL N'EXISTAIT QUE DES ÉDITIONS EN GRAND FORMAT ET A DES PRIX ÉLEVÉS.

1° **MEYERBEER.** — **Robert le Diable**, partition complète de piano et chant. . . . . net. 20 »
2° — **Les Huguenots**, — — net. 20 »
3° — **Le Prophète**, — — net. 20 »
4° **HALÉVY.** — **La Juive**, — — net. 20 »
5° — **La Reine de Chypre**, — — net. 20 »
6° **AUBER.** — **Les Chaperons Blancs**, — — net. 12 »
(Seule partition de ce maître qui n'ait jamais été publiée.)
7° **ROSSINI.** — **Stabat Mater**, partition complète de piano et chant. . . . . net. 7 »
8° **DONIZETTI.** — **La Favorite**, partition réduite pour piano seul. . . . . net. 10 »

PUBLIÉES PRÉCÉDEMMENT :

PARTITIONS POUR PIANO ET CHANT, FORMAT IN-8°.

Adam. Giralda . . . . . 13 »
— Le Postillon de Longjumeau . 10 »
— La Poupée de Nuremberg . . . 8 »
— Le Farfadet. . . . . 8 »
— Le Toréador . . . . . 10 »
Auber. Actéon . . . . . 8 »
— L'Ambassadrice. . . . . 12 »
— La Barcarolle. . . . . 12 »
— La Bergère châtelaine . . . . . 8 »
— Le Cheval de bronze . . . . . 12 »
— Le Dieu et la Bayadère. . . . . 11 »
— Les Diamants de la Couronne . 12 »
— Le Domino noir. . . . . 12 »
— Le Duc d'Olonne . . . . . 12 »
— La Fiancée. . . . . 12 »
— Fra Diavolo. . . . . 12 »
— Haydée. . . . . 12 »
— Lestocq . . . . . 12 »
— La Muette de Portici. . . . . 15 »
— La Muta di Portici (en italien) . 20 »
— La Neige. . . . . 10 »
— La Part du Diable. . . . . 12 »
— Le Philtre . . . . . 12 »
— Le Serment . . . . . 12 »
— La Sirène . . . . . 12 »
Auber. Zanetta. . . . . 12 »
— Zerline . . . . . 15 »
Bach (J.-S.). La Passion. . . . . 10 »
Bazin (F.). Le Trompette de M. le Prince. . . . . 7 »
Beethoven. Fidelio. . . . . 7 »
Bellini. La Sonnambula, paroles françaises et italiennes . . . . . 10 »
Cherubini. Les Deux Journées. . . 8 »
— Lodoïska. . . . . 8 »
Devienne. Les Visitandines . . . . 7 »
Donizetti. La Favorite . . . . . 15 »
— La Favorita (en italien) . . . . 15 »
Gluck. Iphigénie en Tauride . . . . 7 »
— Iphigénie en Aulide . . . . . 7 »
Grétry. Richard Cœur-de-Lion . . . 7 »
Halévy. La Dame de Pique . . . . 15 »
— L'Ebrea (la Juive, en italien) . . 20 »
— L'Eclair. . . . . 10 »
— La Fée aux Roses . . . . . 15 »
— Les Mousquetaires de la Reine. . 15 »
— Le Val d'Andorre . . . . . 15 »
— La Tempesta. . . . . 12 »
Hérold. Le Pré aux Clercs . . . . . 12 »
Louis (N.) Marie-Thérèse. . . . . 15 »
Mendelssohn. Paulus (Conversion de saint Paul). . . . . 8 »
— Elie, oratorio . . . . . 15 »
Meyerbeer. 40 mélodies à 1 et à 2 voix. . . . . 12 »
— Il Profeta (en italien) . . . . . 20 »
— Roberto il Diavolo (en italien) . 20 »
— Gli Ugonotti (en italien) . . . . 20 »
Nicolai. Il Templario . . . . . 8 »
Nicolo. Cendrillon . . . . . 8 »
— Jeannot et Collin . . . . . 8 »
— Joconde . . . . . 8 »
— Les Rendez-vous bourgeois. . . 7 »
Rossini. Le Comte Ory . . . . . 12 »
— Guillaume Tell . . . . . 20 »
— Robert Bruce . . . . . 15 »
— Moïse. . . . . 15 »
Sacchini. Œdipe à Colone. . . . . 7 »
Schubert. 40 Mélodies, avec le portrait de l'auteur. . . . . 7 »
Sowinski. Saint Adalbert, martyr. 20 »
Weber. Freischütz, avec récitatifs de Berlioz . . . . . 10 »
— Euriante. . . . . 8 »
— Obéron. . . . . 8 »

PARTITIONS POUR PIANO SEUL, FORMAT IN-8°.

Auber. La Muette de Portici . . . . 10 »
— La Part du Diable. . . . . 8 »
— Le Domino noir. . . . . 8 »
Auber. Haydée. . . . . 8 »
Halévy. Les Mousquetaires de la Reine 8 »
— Le Val d'Andorre . . . . . 8 »
Halévy. La Fée aux Roses . . . . . 8 »
Hérold. Le Pré aux Clercs. . . . . 8 »
Meyerbeer. Le Prophète . . . . . 10 »

En vente chez les mêmes Éditeurs,

LES AIRS DÉTACHÉS DU

Nos 1. AIR chanté par Mlle Favel : « *Esclave au teint bruni.* » 4 50
2. DUO chanté par Mlle Favel et M. Couderc 7 50
3. ARIETTE chantée par M. Mocker: « *Quand un maître.* » 5 »
3 *bis*. La même, transposée un ton plus bas (baryton) . . 5 »
4. AIR chanté par Mme Miolan-Carvalho : « *Que vois-je !* » 6 »
4 *bis*. Le même, transposé un ton plus bas (contralto) . . 6 »
5. COUPLETS chantés par M. Mocker: « *De la philosophie.* » 5 »
5 *bis*. Les mêmes transposés un ton plus bas (baryton). . 5 »
6. COUPLETS du tabac chantés par M. Bussine. . . . 4 50
6 *bis*. Les mêmes, transposés un ton plus haut (ténor) . . 4 50
Nos 7. DUO : « *Je vous pardonne, tant je suis bonne.* » . . . . 6 »
8. AIR chanté par M. Bussine : « *Pour toi mon estime.* » 4 50
8 *bis*. Le même un ton plus bas (basse) 4 50
9. DUO chanté par M. Bussine et Mme Miolan-Carvalho. 9 »
10. DUO chanté par M. Ponchard et Mlle Favel. . . . . 5 »
11. ROMANCE par Mme Miolan : « *Mon oncle a dit.* » . . 3 »
12. La même par M. Couderc : « *Je dois, par une loi.* » . 3 »
13. COUPLETS DU CHASSEUR GALLOIS 4 50
13 *bis*. Les mêmes pour voix seule. . . . . 3 »
14. DUO chanté par Mlle Favel et M. Couderc . . . . . 5 »

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Ce, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

20e Année. | No 40. | 2 Octobre 1853.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, ET POUR TOUTE LA SUISSE. Chez M. Ed. de la Fléchère, 1161, rue du Terraillet.
Bruxelles. Delrie Tomsoe, 15, rue des Dominicains.
Londres. S'adresser à M. Davison (Wessel et Cie), 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Maison Brandus, perspective Nevski.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Nos abonnés reçoivent, avec le numéro de ce jour, une valse brillante pour le piano, composée par BURGMULLER sur un thème du NABAB.

SOMMAIRE. — Mon testament musical (suite), par **Fétis** père. — Feuillets d'album, par **Paul Smith**. — Revue critique, musique sacrée, M. Panseron, par **Henri Blanchard**. — Éphémérides. — Nouvelles et annonces.

MON TESTAMENT MUSICAL.

Suite (1).

La science de l'art n'a pas seule absorbé toute mon existence : l'art lui-même, qui charma les premières années de mon enfance, et que j'ai cultivé avec amour, avec une passion qui n'a fait que croître jusqu'à ce jour, l'art m'a paru, en général, mal compris et rabaissé, par ceux mêmes qui lui doivent de brillants succès, au-dessous de sa valeur et de sa dignité. J'ai cru qu'il y avait quelque chose à faire pour ranimer la foi en la réalité absolue de ses beautés, d'une part; et de l'autre, pour étendre son domaine et lui ouvrir des voies nouvelles.

Lorsque, dès l'âge de sept ans, je commençais à avoir assez d'intelligence de la musique pour écrire ce que je croyais être des idées, jouant sur le violon des concertos de Davaux, de Fodor et de Jarnowick, et sur le piano, les sonates de Schubert, de Charles-Philippe-Emmanuel Bach, de Haydn, de Mozart, et les premières œuvres de Clementi, j'assistais, sans le savoir, au spectacle de la plus belle époque de l'histoire de l'art, considéré dans son ensemble. C'était en 1791. Mozart écrivait dans cette année *la Flûte enchantée*, merveille d'invention romantique; *la Clémence de Titus*, deux de ses plus beaux concertos de piano, son magnifique quintette en *mi* bémol, le délicieux *Ave verum* et son *Requiem;* Haydn s'élevait au plus haut degré de sa gloire, et écrivait à Londres pour les concerts de Salomon, ses douze grandes symphonies, les dernières qu'ait produites son génie, et les plus belles; Cherubini faisait représenter *Lodoïska* et préparait *le Mont Saint-Bernard* et *Médée;* Méhul venait de donner *Euphrosine* et écrivait *Stratonice;* Grétry, entrant dans la seconde période de sa carrière et modifiant son style, faisait représenter sa composition si originale de *Guillaume Tell*, que devait suivre *Lisbeth*, œuvre non moins remarquable; Dalayrac, ce talent si naïf, si tendre, si vrai, donnait son chef-d'œuvre, *Camille ou le Souterrain*, qui succédait aux charmantes partitions de *Nina*, *Azemia*, *Raoul de Créqui*, *les Savoyards*, et *la Soirée orageuse;* Berton préludait aux inspirations qui devaient enfanter *Montano*, *le Délire* et *Aline*, par les hardiesses des *Rigueurs du cloître* et du *Nouveau d'Assas ;* Kreutzer, sans autre guide qu'un instinct riche et puissant, improvisait *Paul et Virginie* et *Lodoïska*, compositions chaleureuses et naïves, remarquables par la couleur locale. Le génie italien créait au même moment *le Matrimonio segreto*, de Cimarosa ; *la Nina*, *la Molinara* et *la Modesta raggiratrice*, de Paisiello. Remarquez-le : tout cela en quinze ou dix-huit mois ; la musique dramatique, dans toutes ses déterminations, produisant toutes ces œuvres d'élite, se montrait libre de toute formule, et tantôt puissante et forte, tantôt naïve et gracieuse, touchante ou gaie, révélait dans chaque partition le génie individuel de son auteur. Chaque compositeur suivait son penchant, son sentiment intime, sans se préoccuper de ce *qui faisait de l'effet* dans l'ouvrage d'un autre. Personne n'avait encore imaginé cette déplorable erreur de notre temps, *qu'il faut faire de l'effet et qu'il y a des moyens pour cela !*

Il en était de même dans la musique instrumentale, car le génie de Mozart et celui de Haydn suivaient des voies toutes différentes. Après eux, Pleyel, dont vous ne connaissez rien, et que peut-être vous dédaignez sans le connaître ; Pleyel, abondant en idées heureuses et faciles, inondait le monde musical d'œuvres originales qui, toutes, étaient empreintes de son cachet d'individualité. Clementi n'avait trouvé chez aucun autre le modèle de son style. Steibelt, autre prédestiné, sans éducation sans acquis, mais génie plein de sève et de passion, créait un genre qui lui appartenait en entier, et préludait dans ses sonates à la conception si originale, si dramatique et si touchante de sa partition de *Roméo et Juliette*. Viotti ne puisait qu'en lui-même les trésors qu'il jetait en abondance dans ses concertos. Kreutzer ne s'informait pas de ce que faisait Viotti : lui aussi avait ses idées et sa manière. Rode, dont la carrière d'artiste ne commença que plusieurs années après celle de Kreutzer, Rode ne suivit aussi que son sentiment, et ne tenta même pas l'imitation de son maître Viotti. Et Dussek ! et Cramer ! ce furent aussi de ces artistes dont le talent part du cœur et se caractérise par le sentiment personnel. Si peu musicien que vous soyez, il ne se peut que vous preniez l'une pour l'autre la musique de Dussek, de Cramer et de Clementi.

Eh bien, ce qui était vrai pour tous les genres de compositions, l'était aussi pour les talents d'exécution. Certes, à cette même époque que j'ai citée, en 1791, il y avait de si grands chanteurs, qu'aucun de ceux qui ont brillé dans les temps postérieurs n'ont pu les égaler, bien qu'il y ait eu encore des artistes de grand talent. Tous étaient sor-

(1) Voir les nos 33, 35, 37 et 38.

tis des mêmes écoles; néanmoins chacun avait son caractère particulier et ne suivait que son sentiment. Il était impossible de n'être pas frappé de la différence des styles entre Crescentini et Marchesi, placés tous deux à la tête des chanteurs de l'Italie. Près d'eux se plaçaient Mandini et Viganoni, tous deux ténors, tous deux chantant l'un près de l'autre au *théâtre de Monsieur*, et néanmoins faisant éprouver les jouissances les plus vives par des qualités personnelles absolument distinctes. La Morichelli, la Banti, étaient les meilleures cantatrices de leur temps; elles étaient attachées au même théâtre, chantaient tour à tour les mêmes rôles, s'y faisaient applaudir toutes deux, et cependant coloraient les mêmes phrases par des accents qui semblaient contradictoires, quoiqu'ils fussent vrais par le sentiment. Garat ne parlait jamais de ces deux femmes sans être ému par le souvenir; et Garat était lui-même le plus grand chanteur en son genre et le plus original. Viotti, Rode, Baillot, Kreutzer, étaient tous des artistes d'une immense valeur qui résidait dans des qualités particulières, toutes individuelles. Enfin, en quelque partie de l'art que ce soit, le talent de chacun était le produit de la personnalité, de l'originalité, et de la foi que chacun avait en soi. On était peut-être moins habile, moins expérimenté qu'on ne l'est aujourd'hui; mais on suivait mieux les inspirations de l'instinct personnel. Dussek, parlant de quelques jeunes pianistes qui commençaient à briller par des tours de force, me disait en 1810 : *Ces jeunes gens sont plus forts que moi; mais je joue mieux qu'eux.* Cette observation était d'une justesse profonde.

Ce que je viens de rapporter concernant l'époque où je suis entré dans l'étude sérieuse et dans la conception de la musique, me paraît devoir expliquer la direction de mes idées et de mes opinions sur cet art. Dès mes premières impressions, je l'ai senti beau, et ses beautés ont été pour moi des certitudes qui ne dépendent pas des caprices de la mode; ou plutôt, je ne comprenais pas la mode dans la musique : pour moi, elle était absolue. Elle le devint encore plus lorsque, plus avancé, et la mémoire déjà remplie par les œuvres des grands maîtres, j'en pus comprendre toutes les qualités. Plus tard encore, mes idées s'élargirent, et je devins moins exclusif en faveur de certains genres lorsque je compris mieux les beautés des autres. Insensiblement, j'entrai dans un large éclectisme qui me rendit facile l'appréciation des œuvres de tous les temps, de tous les genres et de tous les systèmes. En écoutant, en étudiant ces œuvres, je remontai à leur principe et me plaçai au point de vue de leurs auteurs. C'est ainsi que par degrés je devins capable de connaître et de goûter l'art sous toutes ses formes.

Mais alors même qu'en m'éclairant j'augmentais mes jouissances, une triste vérité m'était révélée, à savoir, que les plus grandes beautés de la musique, par cela même qu'elles sont tout idéales, vieillissent pour le vulgaire par la fréquente répétition des mêmes choses; qu'on peut arriver au dégoût de ce qu'on a le plus admiré, et qu'enfin on peut leur préférer d'autres choses d'une valeur moindre, par cela seul qu'elles sont plus nouvelles. En étudiant avec attention ces péripéties, j'y avais reconnu deux causes, l'une réelle ou fondamentale; l'autre accidentelle. La cause réelle consiste dans l'épuisement d'un ordre d'idées, ou dans la découverte de certaines nouveautés tonales ou d'harmonie, de rhythme, de sonorité ou d'accent; la cause accidentelle est l'influence de la forme, variable comme tout ce qui tient à la fantaisie humaine, et plus saisissable par le vulgaire. Pour moi, il n'y a donc, dans tout changement que subit la musique, que modification dans les moyens d'expression de la pensée et du sentiment, et que transformation quant à l'effet qui en résulte. Pour la plupart des populations, au contraire, il y a progrès dans tout changement de forme; ce progrès paraît d'autant moins contestable, qu'on ne prenait plus plaisir à ce qu'on abandonne, et qu'on en trouve dans ce qui est nouveau. Ici, il est nécessaire de s'entendre : ce sont certainement des acquisitions précieuses que celles d'une tonalité plus accentuée, d'une harmonie plus riche et plus variée, de moyens de modulation plus piquants et plus inattendus, de sonorités plus diverses et plus puissantes, et d'accents expressifs destinés à répondre à toutes les situations de l'âme; mais l'intelligence et la sensibilité, dont la synthèse engendre l'imagination, ne peuvent certainement pas progresser comme le savoir. Les grandes idées naissent dans tous les temps, et se rencontrent aussi bien dans l'enfance des nations que chez les peuples les plus polis et les plus civilisés. L'auteur du livre de Job, Moïse, Homère, les bardes du Nord et le Dante ne l'emportent-ils pas sur tous les poëtes du monde pour la grandeur et l'originalité des idées? Tous cependant ont vécu dans des temps de barbarie. Encore une fois, l'idée ne progresse pas; en musique, bien que dépouillée de toutes les ressources d'effet qui ont été successivement acquises, elle est belle lorsqu'elle est expressive, en dépit de la faiblesse des moyens.

Cependant, ce n'est pas ainsi qu'on l'entend dans le monde : toute nouveauté qui plaît, fût-elle en désaccord avec l'objet qu'on se propose, est considérée comme un progrès. Autrefois, les transformations de ce genre étaient rares et n'arrivaient qu'à des époques éloignées; mais elles sont beaucoup plus fréquentes dans notre siècle. J'en ai cherché la cause, et j'ai cru la trouver dans le malaise qui travaille toutes les populations, depuis que l'esprit révolutionnaire les a soulevées. On use tout rapidement, on abuse de tout, et la satiété suit de près l'innovation. Chaque secousse sociale augmente le besoin des jouissances faciles. La musique, plus que les autres arts, subit les conséquences de cette maladie profonde qui ronge la vieille Europe, ou plutôt qui envahit le monde tout entier. Elle est arrivée rapidement à n'être, pour le plus grand nombre, qu'un plaisir physique, parce que son caractère et ses formes, dans une multitude de productions éphémères, n'ont d'autre objet que de faire naître l'émotion nerveuse. Ecoutez le langage d'un monde blasé, quand il parle d'une œuvre musicale; vous entendrez dire qu'elle est *amusante*, ou *ennuyeuse : amusante*, si elle satisfait les sens; *ennuyeuse*, si elle s'adresse à l'intelligence et au sentiment intime. Mais le pire est que le mal gagne jusqu'aux artistes eux-mêmes, qu'ils perdent de plus en plus la foi en leur art, et qu'ils en sont à chercher les procédés par lesquels on peut *produire de l'effet*, c'est-à-dire, *être amusant*. Quelques hommes d'un vrai talent résistent à cette dégradation de l'art; mais tout un monde d'ouvriers en musique y pousse incessamment. Le commerce est là, d'ailleurs, qui leur vient en aide; car l'art s'est fait industriel. Un opéra n'est plus bon s'il ne renferme un certain nombre de polkas, de redowas, de mazurkas, de scottischs, que sais-je? C'est par là que sa valeur est cotée. Tout cela se fait sans invention, sans qu'il y ait la moindre émotion dans le cœur ou dans la tête de l'artiste. S'il fallait attendre que les idées vinssent, on pourrait perdre du temps : il est bien plus simple de faire son ouvrage avec des formules, des procédés d'effet et du *chic*. Je n'exagère rien : comparez cet état de choses avec la situation de l'art et le sentiment si noble et si sérieux des artistes à cette grande époque de 1791, dont j'ai parlé tout à l'heure, et voyez à quel abaissement nous ont fait arriver soixante ans de révolutions!

L'excès du mal amène la réaction. On sait quel retour au sentiment religieux a été provoqué par les impiétés communistes; eh bien, il est évident qu'un mouvement semblable s'est opéré depuis quelques années en faveur de l'art vrai, de l'art sérieux, et en dépit des tendances d'un monde égoïste et démoralisé. Bien souvent, l'on m'a vu revenir sur le même sujet et combattre avec persévérance ces tendances que je considérais comme funestes; mais ce n'a point été en vain. On n'ose plus blasphémer contre les grandes œuvres des temps écoulés; on les fait entendre avec les soins nécessaires pour en faire ressortir les beautés, et le nombre de leurs admirateurs s'accroît de jour en jour. Ce mouvement est bon, salutaire, et nous fera rentrer sans doute dans le domaine de l'art véritable, c'est-à-dire de l'art qui se fait avec l'imagination pure, sans le secours de la formule.

Mais il ne faut rien exagérer : nous devons honorer les dieux de la musique, mais non nous faire un culte exclusif de pagodes. Baini croyait que la musique avait cessé d'être après la mort de Palestrina; Choron professait la même opinion, et, plus tard, sa tolérance n'alla

pas au-delà de Haendel. D'autres n'admettent de sérieux en musique que l'Allemagne, tandis que j'ai vu de vieux amateurs qui se bouchaient les oreilles depuis que Paisiello et Cimarosa avaient cessé d'écrire, et d'autres qui n'admettaient rien après Grétry. Toutes ces préventions sont non-seulement déraisonnables, mais antipathiques même à la conception de l'art, qui, par sa nature, est infini : ceux qui en sont préoccupés tombent, sans le savoir, dans le pédantisme musical. Or, le pédantisme n'est bon en rien. L'art est infini : donc il doit se développer dans toutes les directions, traduire tous les sentiments, entrer dans tous les ordres d'idées, revêtir toutes les formes. L'art peut être grand dans les plus petites choses, sérieux dans la légèreté, élégant dans la simplicité. Il n'y a pas d'endroit dans son domaine où l'on puisse poser une borne, en disant : Tu n'iras pas au-delà. Mais, quelle que soit sa direction, quel que soit le sentiment ou l'idée qu'il exprime, sous quelque forme qu'il se manifeste, quels que soient enfin les moyens dont il dispose, il faut qu'ils soient le fruit de l'imagination, non celui de la convention et de la formule. S'il a, n'importe par quoi, le caractère de l'invention, il est *le beau*, le beau véritable, le beau absolu, en ce qui concerne l'idée ou le sentiment dont il est l'expression; mais s'il n'est que la combinaison plus ou moins habile de certaines formes ou de certains moyens, qui n'ont de valeur que comme accessoires de l'idée, le résultat de ses efforts ne sera qu'une œuvre passagère dont il ne restera bientôt plus de traces. Voilà toute la théorie de l'art; il n'y en a point d'autre. Inventer ou se taire; il n'y a point de milieu ; à moins qu'on ne soit compositeur par état, et que les œuvres à produire ne figurent au budget du ménage.

Mais si l'art doit tout admettre dans son domaine, sous la condition de tout légitimer par le souffle de la création, et si la variété est une de ses conditions essentielles, c'est le servir que d'augmenter autant qu'il est possible les moyens dont il dispose; car aussitôt que de nouvelles ressources sont offertes à l'imagination, elle entre en exercice, et sa rapide aperception y découvre de nouvelles sources d'idées. C'est en cela que j'ai cru que je pouvais être utile à la musique, considérée au point de vue de l'art. Ainsi, la modulation, trop uniforme en général, m'a paru pouvoir être enrichie de successions inconnues, susceptibles d'une grande variété de résolutions dont j'ai exposé le principe et les résultats dans le chapitre quatrième du troisième livre de mon *Traité complet de l'harmonie*. Ces faits harmoniques, si riches d'impressions inattendues, entreront, avec le temps, dans la pratique de l'art.

La possibilité d'une modification dans le système du rhythme m'a saisi il y a longtemps, car j'en ai parlé dans ma *Revue musicale*, il y a plus de vingt-cinq ans, et j'ai traité la question théoriquement dans mon cours de philosophie et d'histoire de la musique en 1832. Depuis lors, j'en ai formé tout un système qu'on trouvera développé dans le *Traité du rhythme et de la mélodie*, auquel je donne en ce moment les derniers soins. On se rappelle la vive impression qu'a produite le résumé de ce travail que j'ai donné, en plusieurs articles, dans la *Gazette musicale de Paris* (année 1852). Je l'ai dit alors, et je le redis encore, il y a là-dedans une nouvelle source de beautés pour la musique.

Si l'on ouvre le *Dictionnaire historique des musiciens*, de Choron et Fayolle (tome Ier, page 225, Paris, 1810), on y verra que je m'occupais alors, c'est-à-dire quarante-trois ans avant le moment où j'écris ceci, d'un *Traité complet sur les effets de l'orchestre*. Ce travail, plusieurs fois repris et abandonné, jusqu'à ce que j'en eusse conçu l'ensemble d'une manière philosophique; ce travail, dis-je, prit un caractère plus original vers 1824, à l'occasion des leçons que je donnais alors à mes élèves de composition, au Conservatoire de Paris. J'eus alors l'idée de la possibilité d'une grande variété d'accents par les divers genres de sonorités des instruments mis en opposition par familles. J'ai donné le premier aperçu de ce système dans le numéro de la *Revue musicale* du 11 avril 1827 (tome Ier, pages 269-280), et j'y ai proposé de sortir de la monotonie d'une instrumentation toujours semblable, par des combinaisons très-diverses, toujours appropriées au caractère de la composition. Cet article fit une vive impression; Boïeldieu et l'illustre auteur de *Robert-le-Diable*, des *Huguenots*, du *Prophète* et de *Struensée*, m'en parlèrent avec une sorte d'enthousiasme; mais, nonobstant cet encouragement, je compris que la question de la sonorité en musique peut être prise de plus haut, parce qu'elle est une des conditions du beau, et je ne voulus pas publier mon travail avant d'avoir pénétré tous les mystères de mon sujet. Dans mes analyses, je m'aperçus que cette grande question de la sonorité ne se présente que d'une manière incomplète si l'on fait abstraction des voix, et j'examinai tout ce qu'il est possible de faire par celles-ci. Ce que j'ai tiré de mes méditations, les résultats auxquels je suis parvenu, je ne puis le dire ici ; mais j'espère que la publication de ce travail prouvera que là aussi j'ai fait quelque chose pour l'art.

Enfin, il est un sujet qui depuis peu d'années occupe souvent ma pensée ; je veux parler du coloris de la musique par les accents d'expression. Les artistes qui étudient et réfléchissent savent que l'indication de ces accents est infiniment rare dans l'ancienne musique. A l'époque de Haydn et de Mozart, elle devient plus fréquente; mais ce n'est rien encore en comparaison de ce qu'on trouve dans les œuvres de Beethoven, de Weber, de Meyerbeer ou de Mendelssohn. Il ne faut pas croire pour cela que le sentiment des anciens maîtres fût moins délicat que celui des artistes que je viens de nommer; l'inhabileté des instrumentistes dans la plupart des orchestres était la seule cause de la rareté des signes, parce qu'à l'exception des nuances tranchées du *forte* et du *piano*, tout au plus du *crescendo* et de la diminution de force, les compositeurs n'espéraient pas d'entendre leurs intentions rendues. Mais les progrès ont été considérables, depuis cinquante ans, dans l'habileté des musiciens d'orchestre, et les compositeurs en ont profité pour multiplier les nuances dans leur musique. Cet élément nouveau du beau était une nécessité pour le compléter. De tout temps, le grand artiste a mis dans son exécution des nuances fines et délicates, lors même qu'elles n'étaient pas indiquées par les auteurs; mais faire la même chose avec un chœur, ou avec un orchestre, paraissait impossible. Habeneck a fait beaucoup avec l'orchestre de la Société des concerts pour atteindre le but de la perfection et en a beaucoup approché. Peut-être, cependant, est-il possible d'aller plus loin en certaines choses ; je l'ai essayé avec l'orchestre du Conservatoire de Bruxelles, et, suivant l'avis des artistes étrangers qui ont assisté à nos concerts, j'ai quelquefois réussi. Quoi qu'il en soit, la délicatesse des nuances de la musique est une acquisition importante de notre temps. C'est, comme je viens de le dire, le complément du beau ; je crois même que c'est par là que le beau produit ses impressions les plus profondes et que la musique se poétise. J'en ai fait une étude analytique dans la troisième partie de ma *Philosophie de la musique*, car l'esthétique musicale serait incomplète, si cette partie de l'art en était séparée.

J'ai bien souvent annoncé cet ouvrage, et j'ai toujours reculé devant sa publication. On connaît mes temporisations lorsqu'il s'agit de mettre au jour un livre que je crois de grande importance par son objet. Il semblerait que, me livrant, depuis un si grand nombre d'années, à un travail incessant, soutenu par une santé de fer, je devrais avoir mis au jour des ouvrages promis depuis longtemps ; mais la position que j'occupe depuis vingt ans m'enlève six à sept heures chaque jour ; puis je mène de front des travaux très-divers, et enfin, lorsque je crois approcher du but dans un de mes ouvrages, il me vient quelque scrupule, ou bien quelque inspiration qui me semble lumineuse et qui me fournit un principe plus large ; alors, comme Pénélope, je défais et refais. Cependant il vient un jour où le temps nous oblige à compter avec lui : ce jour est venu pour moi, et je ne puis plus persévérer à me servir de ce mot que j'ai tant répété : *plus tard*. Tout ce que j'ai annoncé tant de fois, notamment la *Philosophie de la musique*, verra bientôt le jour. Les premières parties de cet ouvrage, qui traitent des principes de la science, sont terminées depuis longtemps, et depuis plusieurs années je n'ai rien trouvé à y ajouter ; mais certains problèmes métaphysiques,

de la partie qui concerne l'esthétique sont hérissés de difficultés ; tel est celui-ci : *Quelle est la part de l'intelligence et quelle est celle du sentiment dans les jugements que nous portons sur des morceaux de musique auxquels nous attachons des idées de grandeur, de beauté, de grâce, de naïveté, de tendresse, etc.?* Je crois en avoir résolu les nombreuses antinomies ; mais que de peines pour arriver à ce résultat dans une question que n'ont pas même osé aborder les plus grands philosophes !

Au nombre des services que je crois avoir rendus à l'art, je mets *la Musique mise à la portée de tout le monde.* La malveillance qui m'a souvent poursuivi, a vu dans ce titre une spéculation (en vérité, je suis un singulier spéculateur), et les continuateurs de *la France littéraire*, de M. Quérard, qui font regretter dans leur travail leur savant prédécesseur, ont osé s'exprimer à ce sujet de la manière la plus inconvenante ; mais l'opinion de la France et de l'étranger s'est chargée de me venger de ces insultes. Trois éditions, dont une tirée à quatre mille exemplaires, ont été faites en France ; trois contrefaçons ont été publiées en Belgique. MM. Charles Blum, auteur de la traduction allemande; S..., qui a fait la traduction espagnole ; Bishop, qui a donné à Londres la première traduction anglaise; Perkins, qui a fait l'autre version anglaise pour l'académie de musique de Boston ; Belikof, à qui l'on doit la traduction russe, et enfin M. le maestro Picchi, qui m'a fait l'honneur de traduire cet ouvrage en italien, lui ont accordé tant d'éloges et l'ont porté si haut, que sans accepter à la lettre tout ce qu'ils ont bien voulu en dire dans leurs préfaces, je dois croire que j'ai atteint mon but, lequel n'est pas ce qu'ont cru ceux qui n'ont pas lu le livre, mais bien de populariser les notions de la musique comme science et comme art parmi les hommes du monde à qui le temps ou la volonté manquent pour l'étudier.

FÉTIS père.

(*La suite au prochain numéro.*)

FEUILLETS D'ALBUM.

Composer, c'est chercher; c'est courir l'aventure ; c'est fouiller dans son esprit, dans son imagination, comme dans une mine où il y a de l'or pur, de l'argent, du cuivre, le tout mêlé aux scories les plus viles. Qui peut dire, en se mettant à l'œuvre, ce qu'il va rencontrer d'excellent, de bon, de médiocre, de détestable? L'artiste se livre aux chances de l'exploration, comme un autre à celles de la chasse, de la pêche ou du jeu, et goûte en travaillant tous les plaisirs de la surprise. Le malheur est qu'au moment même il ne juge pas toujours sainement la valeur de ce qu'il trouve, et qu'il court grand risque de prendre du plomb pour de l'or. Le contraire arrive aussi, mais plus rarement.

De tout temps il a été également difficile d'arriver à l'effet dans les arts, d'abord parce que les moyens n'étaient pas connus, ensuite parce qu'ils l'étaient trop. Les inventeurs, les *trouveurs*, ceux qu'on appelle hommes de génie, ont toujours été également rares, tandis que la foule des imitateurs s'est accrue en proportion des progrès de la culture des arts. Que l'on invente aujourd'hui un effet quelconque, il y aura mille artistes capables de le reproduire, tandis que dans l'origine il n'y en avait pas dix.

A certaines époques, la difficulté de trouver du nouveau peut se démontrer par une image. Voici un arpent de glace que les patineurs ont sillonné dans tous les sens : essayez encore d'y glisser sans revenir sur un sillon déjà tracé, sans le croiser, sans le cotoyer de trop près ; tâchez, si vous le pouvez, de vous en frayer un tout neuf, sur une glace vierge et polie.

Frapper fort, frapper juste, frapper souvent, frapper longtemps, telles sont les conditions des grandes renommées dans notre siècle.

Se peut-il qu'il y ait encore des gens qui professent le culte de *l'art pour l'art*, qui portent une chaleureuse affection à ce non-sens, et qui fassent le signe de la croix dès qu'on se permet d'en parler avec peu de respect? *L'art pour l'art* ne signifie absolument rien, si cela ne veut dire *l'art pour soi*, sans se soucier des autres. L'art est un moyen et non une fin. Que serait-ce qu'un art qui ne plairait à personne, même à celui qui se croirait obligé de le confectionner? Si vous entendez par *faire de l'art*, *faire du beau*, nous en revenons tout simplement à l'éternelle question : qu'est-ce que le beau? S'il suffit de trouver beau ce qu'on fait pour que ce que l'on fait soit beau, la question est tranchée, et le beau existe toujours relativement à l'artiste, sinon à la foule. Le signe distinctif du beau, est-ce de plaire au plus grand nombre ou au plus petit? Notre siècle a pensé qu'il suffisait de se plaire à soi-même, et *l'art pour l'art* a été inventé.

Amoureux de la forme et de la couleur, encore une invention de notre siècle. N'est-ce pas à peu près comme si l'on disait : amoureux de tout ce qui est creux et vide, amoureux de tout ce qui n'est rien isolément, et de ce qui n'a de valeur que par l'idée, comme un vêtement, comme une parure ? Etre amoureux de la forme et de la couleur sans souci de l'idée, cela ne revient-il pas à se passionner pour une femme *belle comme un ange*, *sotte comme un panier?*

N'admirez-vous pas l'effort presque continuel que fait l'artiste pour n'être pas lui, pour briller par des qualités qui ne sont pas les siennes? Rarement il se met à l'ouvrage avec l'idée toute simple de faire ce qu'il peut : presque toujours il veut faire plus, ou autrement qu'il n'a fait encore. Il veut prendre la manière de tel ou tel, vivant ou mort : il se gâte en voulant s'améliorer. Et pourtant quelle loi plus puissante que celle qui commande le jet de l'idée, la forme du style, la dimension de la phrase et ses contours, de même qu'elle a déterminé le caractère de la physionomie, l'allure et le geste?

Trop heureux le public s'il connaissait son bonheur, et s'il savait s'en contenter ! Entrer dans un théâtre sans se douter de ce qu'on va y voir, assister au spectacle sans être initié au jeu des machines, écouter une pièce sans avoir jamais aperçu de près ou de loin les auteurs qui l'ont faite, les acteurs qui la jouent, sans avoir le moindre soupçon des amours, des amitiés, des haines, des intrigues qui s'agitent derrière cette toile et dans ces coulisses, sans être exposé à souffrir du perpétuel combat de la figure avec le masque, du caractère avec le rôle, sans calculer malgré soi ce qu'il en a coûté de peines au directeur pour arriver à ouvrir sa salle, et ce qu'il lui en coûtera d'argent pour l'avoir ouverte, c'est le seul moyen de conserver l'illusion, de rester dans l'idéal, de s'amuser réellement, complétement. Et pourtant il n'est guère de spectateur qui ne cherche à déchirer le voile, à pénétrer le mystère, à manger un peu de l'arbre de la science : après quoi, la farce est jouée, et le paradis perdu.

Quel est le plus grand ennemi des auteurs?... c'est le public. Quel est le plus jaloux de leurs succès? encore le public. Qui se venge le plus cruellement du plaisir qu'on lui a procuré? toujours le public. On dirait qu'il guette l'occasion de prendre sa revanche contre une supériorité qui le gêne et l'irrite. Le public n'est jamais juste envers les auteurs : ou il les divinise, ou il les écrase.

Il faut bien que les gens du monde rendent hommage aux supériorités incontestables, et l'on conviendra qu'ils n'y ont pas grand mérite. Pour tout le reste, ils affectent un magnifique dédain. Quelque fois ne leur a-t-on pas entendu répéter la phrase bannale : « Quand on n'é- » crit pas comme Voltaire ou Chateaubriand, quand on ne fait pas des » vers comme Racine ou Lamartine, quand on n'est pas Gluck ou » Mozart, Shakspeare ou Molière, à quoi bon s'en mêler? » C'est à peu près comme si ces gens disaient : « Nous ne voulons reconnaître » qu'une douzaine d'hommes au-dessus de nous; les autres sont nos » inférieurs, car nous avons sur eux l'immense avantage de n'avoir » rien fait. Ah! si nous voulions nous en donner la peine!... » Par malheur, les gens du monde s'y décident quelquefois.

En général, lorsqu'un ouvrage ne lui plaît pas, le public traite les auteurs comme des débitants indélicats qui vendent sciemment à faux poids et tricbent sur la qualité non moins que sur la mesure. Hélas! les pauvres auteurs, si injustement accusés, pourraient répondre : — « Nous vous avons donné ce que nous avions de mieux; nous vous » avons servis en conscience. Nous avons pu être mauvais ou mala- » droits, ne nous transformez pas en coupables. »

Quel sentiment douloureux éveille en nous une mélodie toujours jeune, fraîche et joyeuse, dont nous savons que l'auteur n'a connu que persécutions, souffrance et misère!

Les artistes que soutient la haute opinion qu'ils ont d'eux-mêmes ne plient pas sous les coups les plus violents de la critique : ils les reçoivent sans sourciller, et même avec orgueil. Ceux qui manquent de confiance ont besoin qu'à chaque instant l'encouragement, l'approbation, l'éloge, leur tendent la perche et les empêchent de sombrer.

Qu'est-ce que la gloire? On l'a définie assez bien : le privilége de faire parler de soi où l'on n'est pas et quand on n'est plus. C'est un art plus difficile qu'on ne le croit, et dont les formules vieillissent avec une excessive rapidité, que celui de distribuer la gloire. Un de nos confrères nous disait dernièrement : « Le mot d'*illustre* devient froid; il » est temps d'en trouver un autre. Ah! par exemple, voilà un artiste » qui débute... Je l'appelle *illustre*, parce qu'il n'est pas connu du » tout... Il ne peut pas se fâcher. »

La critique est plus facile que l'éloge, parce qu'elle est toujours sûre d'amuser. La critique est bonne et utile, mais je rougirais du métier si, à travers mes lignes, un auteur, un artiste pouvait craindre de voir se dresser tout à coup une lame de poignard, ou de sentir s'exhaler un souffle empoisonné qui flétrit et qui tue.

PAUL SMITH.

REVUE CRITIQUE.

Musique sacrée ; M. PANSERON.

Nous ne comparerons par les *Pie Jesu*, les *Lacrymosa*, les cantiques hébraïques ou autres de M. Panseron, aux cantiques de Lefranc de Pompignan, dont Voltaire disait :

Sacrés ils sont, car personne n'y touche.

Tout le monde, tous les vrais amateurs de la musique sacrée toucheront, diront, chanteront l'œuvre de M. Panseron intitulée : *Collection de* 40 MORCEAUX *religieux à l'usage des couvents, des maisons religieuses et des pensionnats, à 1, 2, 3, 4, 5 et 6 voix.* Le style de l'auteur, qui, comme on le sait, est correct et pur, est de plus ici doux, suave et inspiré. Avec ces qualités, M. Panseron a trouvé moyen d'empreindre quelques-unes de ses compositions d'un sentiment musical s'unissant au style sévère. Lorsqu'un de ses amis ou de ses collègues meure, il prend des fragments de nos textes sacrés sur lesquels il ajuste une pensée musicale du défunt, et il associe ainsi le passé, le présent et l'avenir dans cette ingénieuse oraison funèbre et artistique. C'est ainsi qu'il a formulé son adieu musical à Lambert, en adaptant le thème : *De ma Céline amant modeste*, etc., romance de cet estimable professeur de chant, qui a joui, sinon des honneurs de la popularité, du moins d'un succès de vingt ans dans les salons de Paris, aux graves paroles : *Lacrymosa dies illa*, etc. Les mêmes mots ont été placés par M. Panseron sur les charmantes et mélancoliques romances de Romagnesi du *L'ermite du hameau voisin*, et, *Depuis longtemps j'aimais Adèle*; et sur la noble romance des *Chevaliers de la fidélité*, de Boïeldieu. Il en a fait autant pour les obsèque de Gossec, pour celles de Bellini, ce doux cygne d'Italie à qui nous devons *I Puritani*; pour Berton dont il fut le disciple, et dont il a rappelé dans un *Pie Jesu* la belle et immortelle mélodie :

Oui, c'est demain que l'hyménée,
Cher Montano, va combler tous mes vœux !

M. Panseron ne fait, au reste, en cela, qu'imiter l'exemple du clergé de Paris, qui a mis la plupart de nos airs nationaux sur les paroles des cantiques chantés dans nos églises par les jeunes fidèles; il procède à cet arrangement de *souvenirs artistiques* avec autant de savoir que de goût et de mesure qu'il est possible d'en mettre dans ce travail, ainsi que nous l'avons déjà dit. Le style gracieux de l'*O salutaris* et de l'*Agnus Dei* soutient et purifie en quelque sorte ce qu'il pourrait y avoir de profane dans ces mélodies mondaines de salon et de théâtre, et s'unit toujours au style sévère et pur du *Kyrie*, à la couleur dramatique du *Crucifixus*, comme aux accents plaintifs du *Lacrymosa*.

Nous avons remarqué dans cet intéressant recueil tel *O salutaris* pour deux voix de basses qui peut rivaliser pour l'onction mélodique et la pureté harmonique le fameux *O salutaris* à trois voix, de Gossec, ce maître si classique, et qui fut aussi celui de M. Panseron.

Après des fragments de messes à une voix, soprano, ténor ou basse, l'auteur de cet intéressant recueil a écrit pour cette dernière voix ou contralto un *Benedictus*, avec accompagnement de flûte ou violoncelle *ad libitum*, qui commence en forme classique par une *imitation* serrée à la basse du début de la mélodie. Cette mélodie est gracieuse et d'un bon sentiment religieux tout à la fois. Le morceau suivant, MON UNIQUE ESPÉRANCE, cantique pour soprano ou ténor, avec accompagnement de piano ou mélodium, est dans la catégorie des pièces d'église, ou de musique de chambre (*musica da camera*); l'accompagnement en est fleuri, suave et brillant.

JÉSUS VIENT DE NAÎTRE, cantique-noël à deux voix égales, est un joli duo en *la* bémol majeur, orné d'une transition enharmonique qui satisfera aux exigences des auditeurs de la musique moderne en fait de modulations. La mélodie de ce morceau en musique libre est facile et naturelle, et bien dialoguée; on dirait un doux et mystérieux nocturne d'amour, n'était la religiosité des paroles et du chant.

LE NOM DE MARIE est encore un cantique-romance à deux voix, qi plaira par la facilité qu'on trouvera à le dire. Plusieurs autres cantiques du même genre suivent ceux-là pour baryton et basse; et puis de nouveaux cantiques à trois et quatre voix pour soprano et contralto; enfin un CANTIQUE HÉBRAÏQUE qui célèbre la gloire du Dieu d'Israël, d'Abraham et de Moïse. Or, comme il faut que dans un article comme celui-ci la critique fasse son office, ne fût-ce que pour justifier son titre, la partie musicale ne lui offrant pas la plus petite note à croquer, à mordre, nous dirons *al signor poeta* de M. Panseron qu'il aurait bien dû employer le nom du prophète législateur que nous venons de citer (Moïse) pour finir un de ses vers, qui rimerait mieux que ceux-ci, qui riment trop pour bien rimer :

O Roi des rois, Dieu puissant, tutélaire.
. . . . . .
A tes décrets notre foi s'est *promise* ;
Taris, Seigneur, les larmes des Hébreux ;
Guide nos pas vers la terre *promise*
Qui doit combler notre espoir et nos vœux.

Pour en revenir au compositeur et à quelques uns de ses morceaux, qui se distinguent surtout par la correction, la pureté du style, nous citerons le *Pie Jesu* fait pour les obsèques de Gossec. C'est un excellent travail d'harmonie vocale, comme on en écrivait autrefois dans les conservatoires d'Italie et d'Allemagne. Plusieurs autres morceaux d'un caractère religieux composent cette collection, tous d'un bon mécanisme, d'un excellent agencement vocal, et tels enfin qu'un professeur de chant expérimenté comme l'est M. Panseron devait les écrire. On voit qu'il y a de tout dans ce recueil pittoresque, que la mélodie de salon y cotoie la fugue, le plain-chant s'y produit à côté du chant dramatique : ce sont des silves musicales en style sacré qui n'excluent pas le charme et la variété. On peut donc voir, étudier par la lecture, dans ce nouvel ouvrage de M. Panseron, d'excellents exemples d'harmonie, de fugue, de musique sévère et libre, et surtout prendre des leçons de chant classique auquel se mêlent, comme des échos, des réminiscences qui vous bercent de mélancolie et des plus doux souvenirs, des mélodies passées et consacrées par le succès.

HENRI BLANCHARD.

ÉPHÉMÉRIDES MUSICALES.

2 octobre 1704. Naissance de François TUMA, à Kostelecz, en Bohême. Il fut maître de chapelle de l'impératrice Elisabeth et mourut en 1774.

3 — 1828. Mort de madame Françoise FERRARI, à Grossalzbrun, en Silésie. Cette harpiste distinguée était née à Paris en 1786.

4 — 1819. Première représentation de la *Dodna del Lago*, de Rossini, au théâtre San-Carlo, à Naples.

5 — 1781. Naissance de Jean-Georges-Guillaume SCHNEIDER à Rathenau. Ce pianiste et professeur de talent mourut le 17 octobre 1841.

6 — 1805. Naissance de la célèbre cantatrice Wilhelmine SCHROEDER-DEVRIENT à Hambourg.

7 — 1803. Naissance du célèbre violoniste Bernard MOLIQUE à Nuremberg.

8 — 1834. Mort d'Adrien BOÏELDIEU à Jarcy.

THÉODORE PARMENTIER.

NOUVELLES.

*** Depuis la réouverture, l'Académie impériale de musique est en possession d'une vogue constante. Étrangers et nationaux s'empressent de venir admirer les splendeurs de la salle restaurée, et s'accordent à reconnaître que jamais notre grande scène lyrique n'avait été traitée avec une magnificence plus conforme à son importance et à son rang.

*** Le nouveau ballet, *Ælia et Mysis*, a été donné lundi et mercredi avec *Lucie de Lammermoor*. Mlle Priora et Mme Guy-Stéphan sont pour beaucoup dans les éléments d'attraction de cette œuvre chorégraphique, pour laquelle rien n'a été épargné en costumes, décors et mise en scène.

*** Vendredi *le Prophète* a été joué devant une salle comble. Le spectacle avait été demandé par S. M. la reine Christine, qui assistait à cette brillante représentation. Rarement l'exécution du chef-d'œuvre avait offert un ensemble aussi complet. Jamais Roger ne s'était montré plus grand artiste dans le rôle de Jean de Leyde ; jamais il n'avait rendu avec plus de science et plus d'effet les principales situations de ce drame religieux et passionné, dont il est le héros. Mme Tedesco est toujours une admirable Fidès, dont la voix remplit l'oreille et touche le cœur. Les autres rôles aussi n'ont eu qu'à se louer de leurs interprètes. Une mention particulière revient à Depassio dans celui de Zacharie.

*** L'ouvrage en deux actes, dont la partition a été écrite par M. Limnander, est tout prêt à paraître. La première représentation doit avoir lieu dans le courant de la semaine.

*** Un ballet nouveau vient d'être mis à l'étude. Le principal rôle est destiné aux débuts de la charmante danseuse que nous n'avons fait qu'entrevoir à Paris, Mlle Rosati.

*** *La Nonne sanglante*, grand ouvrage en cinq actes, dont le poëme est de MM. Scribe et Germain Delavigne, et la musique de M. Gounod, doit être joué avant la fin de l'année.

*** Mlle Emmy La Grua vient de partir pour Vienne, où elle est engagée au théâtre du Grand-Opéra.

*** La foule est en permanence à l'Opéra-Comique. *Le Nabab*, si bien joué et chanté par Couderc, Mocker, Bussine, par Mmes Miolan-Carvalho et Favel, continue d'attirer et de charmer le public, les mardi, jeudi et samedi de la semaine. *Haydée*, *Marco-Spada*, *le Toreador*, *l'Épreuve villageoise*, remplissent la salle les autres jours.

*** L'ouvrage en trois actes de MM. Planard et Cadeaux, répété sous le titre de *Colette*, et dont Mlle Lefebvre jouera le principal rôle, doit être donné très-prochainement.

*** La situation du Théâtre-Italien n'est pas encore définitivement fixée. M. le colonel Ragani est toujours le seul directeur en perspective, et tous les autres candidats se sont retirés ; mais la question de la salle est encore pendante et l'époque de la réouverture demeure incertaine jusqu'à sa solution.

*** Après avoir marié l'une de ses filles, Lablache est parti cette semaine pour Saint-Pétersbourg.

*** Mario et Mlle Grisi sont retournés à Londres pour faire en Angleterre une tournée provinciale.

*** Mme Henriette Nissen-Saloman, dont la réputation de cantatrice s'est faite sous le nom de Mlle Nissen, est arrivée à Paris, avec son mari, M. Siegfried-Saloman, compositeur dont les ouvrages ont obtenu de grands succès à Copenhague et sur les théâtre d'Allemagne.

*** Au Théâtre-Lyrique, les débuts de Mme Cabel vont avoir lieu bientôt dans la *Jardinière*, opéra-comique de MM. de Leuven et Adolphe Adam.

*** Les recettes du mois d'août se sont élevées pour les théâtres, savoir :

Théâtres impériaux subventionnés	117,763 63
Théâtres secondaires	455,249 56
Concerts, bals, spectacles et cafés-concerts	104,352 25
Curiosités diverses	56,019 15
Total des recettes du mois d'août	733,384 48
Le mois de juillet avait produit	623,291 88
L'augmentation est de	110,092 60

*** Hier samedi, l'Académie des beaux-arts a tenu sa séance annuelle pour la distribution des prix aux lauréats de cette année. La séance commençait par une ouverture de la composition de M. Morhange-Alkan, et finissait par l'exécution de la cantate de M. Galibert, qui a remporté le premier prix de composition musicale. Le temps nous manque pour rendre compte de cette séance dans laquelle M. Raoul Rochette a lu une excellente notice historique sur le célèbre sculpteur Pradier.

*** Le Conservatoire impérial de musique et de déclamation a rouvert ses classes hier, samedi 1er octobre.

*** On lit dans le *Monitore toscano*, du 20 septembre : — « L'Académie » des beaux-arts de Florence, dans sa séance du 3 septembre dernier, a » conféré le diplôme de professeur avec le grade de maître de chapelle » à M. Fétis père, directeur du Conservatoire de Bruxelles, que son » rare mérite a placé au nombre des célébrités européennes. »

*** Henri Rosellen est de retour à Paris, après avoir passé les vacances à Boulogne-sur-Mer.

*** Le théâtre français de Madrid a dû ouvrir hier, 1er octobre, par *les Mousquetaires de la Reine*, de MM. de Saint-Georges et Halévy.

*** M. Bergson, compositeur très-distingué, dont plusieurs ouvrages ont été joués avec beaucoup de succès en Italie, se trouve en ce moment à Paris.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Carlsruhe.* — Le festival organisé sur l'initiative du prince régent, et auquel concourront les artistes du théâtre de Darmstadt, de Carlsruhe et de Manheim, sera le rendez-vous d'un grand nombre de notabilités musicales. Liszt est arrivé et dirige les répétitions. Le programme offre une grande variété : Ouverture de *Struensée*, de Meyerbeer ; *Roméo et Juliette*, de Berlioz ; finale de *Larcley*, de Mendelssohn ; 9e symphonie de Beethoven ; chœur aux artistes, par Liszt ; airs tirés du *Prophète* et de *Titus*, chantés par Cathenka Heinefetter ; *Chalonne*, de Sébastien Bach ; concerto pour violon, composé et exécuté par Joachim ; *Polacca* brillante de Weber, avec accompagnement d'orchestre par Liszt ; et, enfin, le concerto pour clavecin de Beethoven, joué par M. Bulow. Un cortége aux flambeaux, en l'honneur du prince régent, terminera la fête.

*** *Saint-Pétersbourg.* — Voici le nom des principaux artistes engagés à l'opéra italien, qui ouvrira le 1er octobre. Ténors : Calzolari, Tamberlik, Naudin et Stigelli ; barytons : Ronconi et de Bassini ; basses : Lablache et Didot ; soprani : Mmes de Lagrange, Medori et Marray ; contralto : Mlle Déméric. Frederico Ricci conduira l'orchestre. Les opéras qu'on répète en ce moment, sont : *Il Marito et l'amante*, de Ricci ; *I Martiri*, *Mosé* et *Anna Bolena*. *Le Siége de Gand* (*Prophète*), monté vers la fin de la saison passée, aura sa large part au répertoire de cette année.

*** *Bologne.* — Ludovico Baccolieri, auteur de plusieurs compositions estimées, vient de mourir à l'âge de quarante ans.

Le Gérant : BRANDUS.

Chez BRANDUS et Ce, éditeurs, 103, rue Richelieu,

MUSIQUE DE FLUTE

AIRS VARIÉS ET FANTAISIES
POUR LA FLUTE.

Berbiguier. Op. 92. Fant. sur *la Muette de Portici*, avec acc. d'orchestre. . . . 15 »
Id. avec acc. de piano . . . . . 9 »
Coninx. Op. 28. Douze fantaisies faciles sur *la Part du Diable*, pour flûte seule, 2 suites, chaque. . . . . 5 »
— Op. 29. Fantaisie sur la *Norma*, avec acc. de piano . . . . . 9 »
— Op. 31. Douze fantaisies faciles sur *la Sirène*, pour flûte seule, 2 suites, ch.. 5 »
Cottignies. Polonaise favorite de l'opéra *I Puritani*, avec acc. de piano . . . . 6 »
— Op. 39. Fantaisie sur le duo favori de l'opéra *I Puritani*, avec acc. de piano 6 »
— Op. 50. Six fantaisies faciles sur des motifs d'Auber, Hérold et Rossini, pour flûte seule, 2 suites, chaque. . . . . 5 »
— Soirées musicales de Rossini, huit morceaux favoris, avec acc. de piano, 2 suites, chaque 7 50
Deneux. Op. 16. La Romanesca, arrangée pour flûte, avec acc. de piano . . . . 5 »
— Op. 18. 5e air varié de Ch. de Bériot, arrangé pour flûte, avec acc. de piano 7 50
— Op. 23. 7e air varié de Ch. de Bériot, arrangé pour flûte, avec acc. de piano 7 50
Leplus. Trois fantaisies sur *Giralda*, pour flûte seule. 7 50
Id. avec acc. de piano, 3 suites, chaque 7 50
— Op. 46. Trois fantaisies pour flûte, avec acc. de piano, sur *la Tempesta*, ch. . 7 50
— Op. 44. Fantaisie brillante sur *l'Enfant prodigue*, pour flûte, avec acc. de piano 9 »
Rémusat. Op. 6. Fantaisie sur *la Part du Diable*, avec acc. de piano 7 50
Id. avec acc. d'orchestre . . . . . 15 »
— Op. 9. Fantaisie sur *la Sirène*, avec acc. de piano . . . . . 9 »
— Op. 10. Thème original av. acc. de piano 7 50
— Op. 12. Fantaisie sur *la Barcarolle*, avec acc. de piano 7 50
— Op. 18. Fantaisie sur *Robert Bruce*, avec acc. de piano. . . . . 9 »
— Six mélodies italiennes variées, pour flûte seule, 2 suites, chaque . . . . . 6 »
— Op. 21. Fantaisie sur *Haydée*, avec acc. de piano . . . . . 9 »
— Op. 22. 1er concertino, av. acc. de piano 12 »
— Album des jeunes flûtistes, six airs variés, avec acc. de piano, 2 suites, ch. 6 »
1re suite : 1. Beatrice di Tenda . . . . 5 »
2. Thème original. . . . . 5 »
3. Otello. . . . . 5 »
2e suite : 4. Roberto Devreux . . . . . 5 »
5. Cendrillon. . . . . 5 »
6. I Capuletti . . . . . 5 »
Id. pour flûte seule, en 2 suites, chaque. 5 »
— Feuilleton du flûtiste, six morceaux pour flûte avec acc. de piano :
N° 1. Variation sur un air allemand. . 6 »
2. Rondeletto original. . . . . 6 »
3. Air de *Haydée*. . . . . 6 »
4. Mosaïque du *Juif errant* . . . . 6 »
5. Fantaisie sur *la Favorite*. . . . 6 »
6. Souvenir de *Don Juan* . . . . . 6 »
Tulou. Op. 45. Fantaisie et Polonaise sur *le Siége de Corinthe*, avec acc. d'orch. 10 »
Id. avec acc. de piano . . . . . 9 »
— Op. 54. Fantaisie sur *la Muette de Portici*, avec acc. de piano. . . . . 9 »
— Op. 65. Récréations musicales. Collection de 20 airs variés et fantaisies sur des thèmes choisis parmi les plus beaux airs nationaux et les motifs des compositeurs célèbres, avec acc. de piano, 4 suites, chaque . . . . . 9 »
Id. pour flûte seule, 4 suites, chaque. . 5 »
— Op. 68. Jadis, plaisanterie musicale, avec acc. de deux violons, alto et basse, deux petits tambours et trompette d'enfant. 9 »
Id. avec acc. de piano 7 50
— Op. 69. 1er grand solo, avec acc. de quatuor . . . . . 15 »
Id. avec acc. de piano 7 50
— Op. 70. 2e grand solo, avec acc. de quatuor 15 »
Id. avec acc. de piano . . . . . 9 »
— Op. 71. Variation sur *Actéon*, avec acc. de piano. . . . . 9 »
Id. avec acc. d'orchestre . . . . . 15 »
— Op. 73 Air varié sur *les Chaperons blancs*, avec acc. de de piano . . . . 9 »
Id. avec acc. d'orchestre . . . . . 15 »
— Op. 74. 3e grand solo, avec acc. de piano 9 »
Id. avec acc. d'orchestre . . . . . 15 »
— Op. 75. Fantaisie sur *l'Ambassadrice*, avec acc. de piano. . . . . 9 »
Id. avec acc. d'orchestre . . . . . 15 »
— Op. 77. 4^e grand solo, avec acc. de piano 9 »
Id. avec acc. d'orchestre . . . . . 15 »
Tulou. Op. 78. Fantaisie sur *le Domino noir*, avec acc de piano . . . . . 9 »
Id. avec acc. d'orchestre . . . . . 15 »
— Op. 79. 5e grand solo avec acc. de piano 9 »
Id. avec acc. de quatuor . . . . . 15 »
— Op. 80. Fantaisie sur *le Loc des Fées*, avec acc. de piano . . . . . 9 »
Id. avec acc. de piano . . . . . 15 »
— Op. 82. 6e grand solo, avec acc. de piano 9 »
Id. avec acc. de quatuor . . . . . 15 »
— Op. 84. Air varié sur *Beatrice di Tenda*. avec acc. de piano 7 50
— Op. 86. 7e grand solo, avec acc. de piano 9 »
Id. avec acc. de quatuor . . . . . 15 »
— Op. 87. Fantaisie sur *Zanetta*, avec acc. de piano . . . . . 9 »
Id. avec acc. d'orchestre . . . . . 15 »
— Op. 88. 8e grand solo, avec acc. de piano 9 »
Id. avec acc. d'orchestre. . . . . 15 »
— Op. 89. Thème varié, avec acc. d'une 2e flûte . . . . . 5 »
Id. avec acc. de piano. 7 50
— Op. 90. Fantaisie sur *les Diamants de la Couronne*, avec acc. de piano . . 9 »
Id. avec acc. d'orchestre . . . . . 15 »
— Op. 91. 9e grand solo, avec acc. de piano 9 »
Id. avec acc. d'orchestre . . . . . 15 »
— Op. 92. 10e grand solo, avec acc. de piano 9 »
Id. avec acc. d'orchestre . . . . . 15 »
— Op. 93. 11^e grand solo, avec acc. de piano 9 »
Id. avec acc. d'orchestre . . . . . 15 »
— Op. 94. 12^e grand solo, avec acc. de piano 9 »
Id. avec acc. d'orchestre . . . . . 15 »
— Op. 95. Fantaisie sur *Robert Bruce*, avec acc. de piano . . . . . 9 »
Id. avec acc. d'orchestre . . . . . 18 »
— Op. 96. 13e grand solo, avec acc. de piano 9 »
Id. avec acc. d'orchestre . . . . . 18 »
— Op. 97. 14e grand solo, avec acc. de piano 9 »
Id. avec acc. d'orchestre. . . . . 18 »
— Op. 98. Air varié pour flûte, avec acc. de piano . . . . . 9 »
Id. avec acc. d'orchestre . . . . . 18 »
Walckiers. Op. 52. Variations sur *la Fiancée*, avec acc. de quatuor. . . . 10 »
Id. avec acc. de piano 7 50
— Op. 34. Fantaisie sur *Guillaume Tell*, avec acc. de quatuor. . . . . 10 »
Id. avec acc. de piano 7 50
— Op. 40. Fantaisie sur *Fra Diavolo*, avec acc. de quatuor . . . . . 10 »
Id. avec acc. de piano 7 50
— Op. 42. Fantaisie sur *le Dieu et la Bayadère*, avec acc. de quatuor . . . 10 »
Id. avec acc. de piano 7 50
— Op. 44. Grandes variations sur *le Philtre*, avec acc. de quatuor. . . . . 10 »
Id. avec acc. de piano 7 50
— Op. 51. Fantaisie et variations sur *le Serment*, avec acc. de quatuor . . . 10 »
Id. avec acc. de piano 7 50
— Op. 52. Fantaisie sur *le Pré aux Clercs*, avec acc. de quatuor. . . . . 10 »
Id. avec acc. de piano 7 50
— Op. 53. Fantaisie sur *Gustave*, avec acc. de quatuor . . . . . 10 »
Id. avec acc. de piano 7 50
— Op. 59. Fantaisie sur *Lestocq*, avec acc. de quatuor . . . . . 10 »
Id. avec acc. de piano 7 50
— Op. 62. Fantaisie sur *le Cheval de Bronze*, avec acc. de quatuor. . . . 10 »
Id. avec acc. de piano 7 50
— Op. 86. Deux fantaisies faciles pour flûte seule sur *le Val d'Andorre*, 2 suit., ch. 6 »
— Op. 87. Quatre fantaisies faciles pour flûte seule sur *le Prophète*, 2 suit., ch. 6 »
— Op. 88. Fantaisie sur *le Prophète*, avec acc. de quatuor . . . . . 10 »
Id. avec acc. de piano. 7 50

DUOS
POUR FLUTE ET PIANO.

Cottignies ET **Bénédict.** Duo concertant sur *les Soirées musicales* de Rossini. 9 »
— ET **Fessy.** Deux fantaisies sur *Gustave* et *Actéon*, 2 suites, chaque. . . . 7 50
— ET **Klemczyski.** Trois duos brillants et non difficiles, sur des motifs d'Auber :
N° 1. Le Cheval de bronze 7 50
2. Les Chaperons blancs. 7 50
3. Actéon 7 50
Deneux ET **Klemczyski.** Duo dialogué, sur *la Part du Diable* 7 50
— Ballade et Boléro sur *les Diamants de la Couronne* 7 50
— Divertissement concertant sur *l'Ambassadrice* 7 50
— Duo brillant sur *le Domino noir*. . . . 7 50
— ET **Osborne.** Fantaisie concertante sur *Guillaume Tell* . . . . . 9 »
Deneux ET **Klemczynski.** Duo brillant sur *Haydée* 7 50
Fessy. Fantaisie sur la *Cenerentola* . . . 6 »
Tulou. Variations brillantes sur la marche de *Moise* . . . . . 9 »
— Variations sur la tyrolienne de *la Fiancée* 9 »
— Variations sur la ronde de *Fra Diavolo* 9 »
— Trois duos concertants sur des thèmes favoris, 3 suites, chaque 7 50
— ET **Naderman.** Nocturne sur la tyrolienne de *Guillaume Tell* . . . . . 9 »
— Duo brillant sur l'*Elisire d'amore*. . . 9 »
— Op. 81. Fantaisie concertante sur la *Norma* . . . . . 9 »
— Variations sur *l'Enfant du régiment*.. 9 »
— Grand duo sur la cavatine de la *Niobé*.. 9 »
— Duo brillant sur un thème original. . . 9 »
— Fantaisie brillante sur *le Pré aux Clercs* 9 »
— Duo concertant sur *le Domino noir* . . 9 »
— Op. 85. Trois nocturnes sur *les Mélodies* de Schubert, 3 suites, chaque. . 7 50
— Grand duo concertant sur *Zanetta*. . . 9 »
— Le Fruit de l'étude, six duos faciles et brillants, composés sur les motifs les plus célèbres des grands compositeurs, 2 suites, chaque . . . . . 9 »
— Le Progrès, six duos non difficiles, sur des motifs français, italiens et allemands, 2 suites, chaque. . . . . 10 »
— Duo brillant sur *la Sonnambula*. . . . 9 »
— Duo brillant sur *I Puritani*. . . . . 9 »
— Deux nocturnes sur *les Soirées musicales* de Rossini, 2 suites, chaque . . . 7 50
— Variations de concert sur *l'Ambassadrice* 9 »
— Six morceaux de salon non difficiles sur des thèmes originaux, 3 suites, chaque 9 »
— La Soirée, deux duos concertants, en 2 suites, chaque. 7 50
— Souvenirs de Boulogne, deux duos, en 2 suites, chaque. 7 50
— Les Intimes, deux duos, en 2 suites, ch. 7 50
— Duo brillant sur *Don Juan* . . . . . 9 »
— Grand duo sur *Sémiramide*. . . . . 9 »
— Grand duo brillant sur la *Gazza ladra* . 9 »
— 2e grand duo sur *Guillaume Tell* . . . 9 »
— Grand duo sur *le Barbier de Séville*. . 9 »
— Grand duo sur *la Muette de Portici*. . 9 »
— Grand duo sur *le Val d'Andorre* . . . 9 »
— Grand duo sur *la Donna del Lago*. . . 9 »

DUOS
POUR DEUX FLUTES.

Berbiguier. Op. 93. Six duos concertants sur des motifs de *Moise*, 2 suites, ch. 9 »
Bricialdi. Op. 49. Duetino sur *les Soirées musicales* de Rossini, pour 2 flûtes, avec acc. de piano 7 50
Rémusat. Op. 13. Six duos faciles et progressifs, 2 suites, chaque 7 50
Tulou. Op. 72. Trois grands duos, dédiés à Furstenau. . . . . 18 »
Chaque duo séparément 7 50
— Op. 83. 6e grand solo, arrangé pour deux flûtes, avec acc. de piano. . . . . 9 »
Id. avec acc. d'orchestre . . . . . 15 »

OUVERTURES
POUR DEUX FLUTES.

Actéon. . . . . arrangée par Walckiers. 4 50
Ambassadrice (l'). . . . . id. 4 50
Barcarolle (la). . . . . id. 4 50
Chaperons blancs (les) . . . . . id. 4 50
Chasse du jeune Henri (la). . . . . id. 4 50
Cheval de Bronze (le). . . . . id. 4 50
Dame de Pique (la). . . . . id. 4 50
Diamants de la Couronne (les). . . id. 4 50
Dieu et la Bayadère (le). . . . . id. 4 50
Domino noir (le) . . . . . id. 4 50
Duc d'Olonne (le) . . . . . id. 4 50
Enfant prodigue (l'). . . . . id. 4 50
Farfadet (le). . . . . id. 4 50
Fiancée (la) . . . . . id. 4 50
Fra Diavolo . . . . . id. 5 50
Guillaume Tell. . . . . id. 4 50
Gustave ou le Bal masqué. . . . . id. 4 50
Haydée . . . . . id. 4 50
Lac des Fées (le). . . . . id. 4 50
Lestocq . . . . . id. 4 50
Muette de Portici . . . arrangée par Petibon. 4 50
Part du Diable (la) . arrangée par Walckiers. 4 50
Philtre (le). . . . . id. 4 50
Poupée de Nuremberg (la). . . . . id. 4 50
Pré aux Clercs (le) . . . . . id. 4 50
Robert Bruce . . . . . id. 4 50
Serment ou les Faux monnayeurs (le) id. . . . 4 50
Siége de Corinthe (le). . arrangée par Guillou. 4 50
Sirène (la) . . . . . arrangée par Walckiers. 4 50
Val d'Andorre (le) . . . . . id. . . . . 5 »
Zanetta. . . . . id. 4 50
Zerline . . . . . id. 4 50

DERNIÈRES NOUVEAUTÉS

PUBLIÉES PAR

BRANDUS ET Cie, EDITEURS,

Rue Richelieu, n° 103.

PIANO.

Barbot. Op. 10. Fantaisie de salon sur *le Juif errant* . . . 10 »
Blumenthal (J.). Op. 22. Les Mariniers, scène italienne pour le piano. . . . . 5 »
— Op. 23. Plainte du petit Savoyard, mélodie pour le piano . . . . . 5 »
— Op. 24. Le Sommeil interrompu, fantaisie pour le piano 7 50
— Op. 25. Un Moment heureux, caprice pour le piano 7 50
— Op. 27. Marche des Slovaques, pour le piano. . . 6 »
— Op. 28. Troisième nocturne. . . . . 5 »
Burgmuller (Frédr.). Valse brillante sur *le Nabab* . . . . 5 »
La même en feuilles 2 50
— Valse brillante sur *les Mousquetaires de la Reine*. . 5 »
La même en feuilles. 2 50
Gerville. Op. 12. Polka élégante. . . . . 4 »
— Op. 13. Capricio agitato. . . . . 5 »
— Op. 14. Trois Mazurkas de salon. . . . . 5 »
— Op. 15. Marsch galopp. . . . . 5 »
Halévy. L'ouverture du *Nabab* arrangée par Vauthrot. . . 7 50
Hullack. Op. 37. Perles d'écume, fantaisie, étude. . . . 7 50
Le Carpentier (A.). 150e bagatelle sur le *Nabab*. . . . 5 »
Mulder (Rs). Op. 39. La Cornemuse et le chœur des Moissonneurs, deux pastorales. . . . . 5 »
— Op. 155. La Sylphide parisienne, polka brillante. 5 »
Voss (Ch.). Op. 154. Air italien. . . . . 5 »
— Op. 153. Une fleur de bonheur, romance. . . . 5 »
Weber (C M. de). Marsch (œuvre posthume). 2 50
— La même à 4 mains. 2 50

MUSIQUE DE DANSE.

Musard. Deux quadrilles sur *le Nabab*, chaque. 4 50
— Les mêmes, à 4 mains, chaque. 4 50
— *L'Épreuve villageoise*, quadrille. 4 50
— La même, à 4 mains. 4 50
— *Le Camp de Satory*, polka. 2 50
Marx. Quadrille facile sur *le Nabab*. 4 50
— *Eugénie*, suite de valses. . . . . 5 »
Ettling (E.). Suite de valses sur *le Nabab*, avec accompagnement de violon ou basse. . . . . 5 »
Lee (Ed.). Polka-Mazurka sur *les Mousquetaires de la Reine*. . 3 »
Lenoncourt (Ad.). *Ivonne*, schottisch. . . . . 4 »
— Schottisch sur *le Nabab*. . . . . 4 »
Pasdeloup (J.). Polka sur *le Nabab*. . . . . 3 »
Talexi (A.). Polka-mazurka sur *le Nabab*. . . . . 4 »

MUSIQUE DE CHANT.

Le Nabab, opéra comique de F. Halévy, air de chant, avec accompagnement de piano.
Nos 1. AIR chanté par Mlle Favel : « *Esclave au teint bruni.* » 4 50
2. DUO chanté par Mlle Favel et M. Couderc 7 50
3. ARIETTE chantée par M. Mocker: « *Quand un maître.* » 5 »
3 *bis*. La même, transposée un ton plus bas (baryton) . . 5 »
4. AIR chanté par Mme Miolan-Carvalho : « *Que vois-je !* » 6 »
4 *bis*. Le même, transposé un ton plus bas (contralto) . . 6 »
5. COUPLETS chantés par M. Mocker: « *De la philosophie.* » 5 »
5 *bis*. Les mêmes transposés un ton plus bas (baryton). . 5 »
6. COUPLETS du tabac chantés par M. Bussine. . . . 4 50
6 *bis*. Les mêmes, transposés un ton plus haut (ténor) . . 4 50
7. DUO : « *Je vous pardonne, tant je suis bonne.* ». . . . 6 »
8. AIR chanté par M. Bussine : « *Pour toi mon estime.* » 4 50
8 *bis*. Le même un ton plus bas (basse) 4 50
9. DUO chanté par M. Bussine et Mme Miolan-Carvalho. 9 »
10. DUO chanté par M. Ponchard et Mlle Favel. . . . . 5 »
11. ROMANCE par Mme Miolan : « *Mon oncle a dit.* » . . 3 »
12. La même par M. Couderc : « *Je dois, par une loi.* » . 3 »
13. COUPLETS DU CHASSEUR GALLOIS 4 50
13 *bis*. Les mêmes pour voix seule. . . . . 3 »
14. DUO chanté par Mlle Favel et M. Couderc . . . . . 5 »
Duprez. Les Trois ténors, trio bouffe. . . . . 9 »
Masset (J.-J.) Sur la Mer, romance. 2 50

MUSIQUE INSTRUMENTALE.

Blumenthal. (J.) Op. 26. Grand trio pour piano, violon et violoncelle . . . . . 18 »
Danela. Air italien de Ch. Voss, arrangé pour violon et piano 5 »
Deneux (J.). Souvenirs du *Comte Ory*, duo pour piano et flûte 10 »
Lee (S.) Air italien de Ch. Voss, arrangé pour violoncelle et piano . . . . . 5 »
Seligmann (P.). Op. 58. Hommage à Meyerbeer, morceau de concert sur les *Huguenots* pour violoncelle avec accompagnement de piano. . . . . 9 »
Sivori et **Seligmann.** *Mira la bianca luna*, sérénade de Rossini, arrangée pour violon et violoncelle, avec accompagnement de piano. . . . . 5 »
Weber (C. M. de). Variations pour violoncelle avec accompagnement de piano (œuvre postume) . . . . 9 »
Klosé. Chœur du *Comte Ory* arrangé pour le grand concours de Fontainebleau.
N° 1, pour musique d'infanterie seule . . . . . 6 »
N° 2, pour musique d'infanterie et de cavalerie ensemble . . . . . 12 »

En vente chez les mêmes Éditeurs :

DOUZE VOCALISES

pour voix de SOPRANO ou de TÉNOR

Avec accompagnement de piano par

J. J. MASSET.

PRIX : 20 FR.

Fr. BURGMULLER. — Valse brillante sur *le Nabab* . . . . . 5 »
E. ETTLING. — Suite de valses sur *le Nabab* . . . . . 5 »
MUSARD. — Deux quadrilles sur *le Nabab*, chaque. 4 50
Les mêmes à 4 mains, chaque. 4 50
MARX. — Quadrille facile sur *le Nabab*. 4 50
TALEXY. — Polka-mazurka sur *le Nabab*. . . . . 4 »
LE CARPENTIER. — 150e bagatelle sur *le Nabab* . . . . . 5 »

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Ce, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

20e Année. | N° 41. | 9 Octobre 1853.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, et pour toute la Suisse. Chez M. Ed. de la Flèchière, 101, rue du Terraillet.
Bruxelles. Delrie Tonson, 15, rue des Dominicains.
Londres. S'adresser à M. Davison (Wessel et Cie), 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Maison Brandus, perspective Nevski.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden. Bote et Bock, 42, Jaegerstr.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Théâtre-Lyrique, *le Bijou perdu*, opéra comique en trois actes, paroles de MM. de Leuven et de Forges, musique de M. Ad. Adam (première représentation), par **Georges Bousquet**. — Exécution de la symphonie couronnée à Bruxelles. — Académie des beaux-arts, séance annuelle, distribution des prix. — Observations sur le projet d'école de musique religieuse et classique de M. Niedermeyer, par **Clergeau**, chanoine de Sens, etc. — Nécrologie, George Onslow. — Ephémérides. — Nouvelles et annonces.

THÉATRE-LYRIQUE.

LE BIJOU PERDU,

Opéra comique en trois actes, paroles de MM. DE LEUVEN *et* DE FORGES, *musique de* M. ADOLPHE ADAM.

(Première représentation, jeudi 6 octobre 1853.)

DÉBUT DE Mme MARIE CABEL.

Il y a pourtant encore des gens, on en rencontre dans Paris, qui ne savent pas ou qui ne croient pas qu'il existe un Théâtre-Lyrique au boulevard du Temple. Cela ne laisse pas que d'être un peu humiliant pour les compositeurs, jeunes et autres, dont on a joué depuis plus de deux ans les ouvrages à ce théâtre inconnu ou méconnu; cela n'en est pas moins ainsi. Et pourquoi, s'il vous plaît? Vous seriez bien embarrassés de le dire, vous qui vous obstinez à tenir vos oreilles bouchées et vos yeux fermés à l'endroit de cet intéressant théâtre que les jeunes compositeurs ont si longtemps réclamé et qu'ils ont enfin obtenu, ce qui n'était certes pas peu de chose. Vous avez beau renouveler à son propos toutes les vieilles plaisanteries débitées sur l'Odéon, vous n'empêcherez pas qu'il n'y ait là maintenant une réunion de chanteurs, de comédiens intelligents, parmi lesquels il s'en trouve même d'habiles et d'exercés; un orchestre et des chœurs qui pourraient, au besoin, rivaliser sans désavantage avec ceux qui passent pour les meilleurs. Sans doute la liste des nouveaux compositeurs éclos sous cette latitude musicale n'est pas encore bien longue; mais deux années, songez donc, c'est bien court; et n'en compterait-on qu'un seul par an, cela ferait, avec le temps, une assez respectable liste de célébrités. N'est-ce pas de la sorte, petit à petit, que l'Odéon a successivement produit Casimir Delavigne, Soumet, Frédéric Soulié, Ancelot, Victor Hugo, Alexandre Dumas, Alfred de Vigny, Ponsard, Émile Augier? pour ne citer que ces noms-là. En vérité, si le Théâtre-Lyrique est destiné à rendre à la musique en France des services analogues à ceux que l'Odéon a rendus à la littérature française, et cela ne semble pas devoir faire l'ombre d'un doute, combien ne faut-il pas désirer le succès d'une telle entreprise, combien n'est-il pas à souhaiter qu'elle soit prise au sérieux par tout le monde, directeurs, auteurs, compositeurs, artistes et public! Jusqu'à présent le Théâtre-Lyrique est parvenu, de ses propres forces, à franchir les premiers temps, c'est-à-dire les plus difficiles de sa vie, qui doit nécessairement être un peu aventureuse; et c'est au moins faire preuve de courage. Or, toute vertu, si l'on en croit les moralistes consolants, obtient tôt ou tard sa récompense : le courage du Théâtre-Lyrique ne peut donc manquer d'être récompensé. Il s'y prend, d'ailleurs, de la bonne façon, afin de le mériter, d'après le sage proverbe : « Aide-toi, le Ciel t'aidera. » N'est-ce pas, en effet, s'aider comme il faut que d'être allé chercher en province une cantatrice aussi remarquable que Mme Marie Cabel? Car c'est d'elle surtout que nous avons à parler aujourd'hui; une vraie et bien précieuse découverte, qu'à la vérité nous connaissions déjà, mais que le Théâtre-Lyrique n'en vient pas moins de faire pour son propre compte.

Nous demandons pardon à M. Adolphe Adam et à ses collaborateurs, si le nom de Mme Marie Cabel est venu se placer le premier au bout de notre plume. Ils sont trop galants et trop Français pour s'en formaliser. N'est-ce pas la chose la plus naturelle du monde? Leurs œuvres, à eux, sont bien connues, tandis qu'une débutante possédant des qualités aussi éminentes, c'est toujours une rareté, un fait capital, dominant, irrésistible, auprès duquel les autres deviennent en quelque sorte accessoires. Quelle bonne fortune pour le Théâtre-Lyrique d'avoir deviné que la place de Mme Marie Cabel était à Paris, et de l'avoir mise au nombre de ses pensionnaires! Le prix de cette inestimable découverte ne se fera pas attendre, nous en sommes persuadé. Toute la belle société parisienne voudra entendre cette voix si fraîche, si séduisante, si souple, dont le timbre est enchanteur, dont l'agilité est merveilleuse. Ajoutez à cela la physionomie la plus avenante, la désinvolture la plus gracieuse, un geste vif, le jeu leste et distingué tout à la fois, en un mot du talent et de la tournure, comme on dit, argent comptant; lançant avec la même hardiesse le mot risqué et le trait de vocalise le plus hérissé de difficultés; ne se ménageant pas, parce qu'en effet elle ne se sent aucunement le besoin de faire des économies; aussi bien en voix au bout des trois actes qu'à son entrée en scène. Avec elle, nulle crainte que la note se brise au meilleur moment; cette note, au contraire, est toujours limpide, caressante, joyeuse.

Et *le Bijou perdu?* Qu'est-ce que *le Bijou perdu?* Pardon, nous l'avions presque oublié en nous occupant de cet autre bijou si heureusement retrouvé. Or, puisqu'il faut aussi bien vous le dire, car nous avons l'honneur d'être également chargé de ce soin pour cette fois, ce *Bijou perdu*, c'est tout bonnement une montre. Le fermier général Coquillière en a fait hommage à sa femme, et l'amant de sa femme, le marquis d'Angennes, l'a prise par mégarde en laissant la sienne chez la dame; ce qui prouve qu'il l'avait ôtée de sa poche dans le boudoir de la belle bourgeoise. Vous ne me demanderez pas comment et pour-

quoi, je suppose ; je ne cherche pas non plus à vous le dire. En descendant du balcon de son objet, absolument comme un amoureux d'Espagne, le marquis est pris pour un voleur par un brave garçon du peuple, le commissionnaire Pacôme, qui se met à crier à la garde, et dont le marquis se débarrasse en lui mettant dans la main, ne trouvant pas sa bourse, un bijou, précisément la montre en question. Après quoi Toinette, la jardinière, la trouve dans la poche de la veste que son futur, Pacôme, lui a donnée à raccommoder; d'où elle conclut d'abord charitablement que l'honnête garçon la tient de quelque dame comme il faut pour laquelle elle a été trahie. Après quoi la jeune fleuriste, rêvant les grandeurs d'une marcheuse de l'Opéra, se laisse conduire chez le marquis, lequel, avec ses amis, fait accroire à la pauvre fille que son salon est le foyer de la danse ou du chant, comme vous voudrez, de l'Académie royale de musique. Pacôme, de désespoir d'être ainsi délaissé, s'enrôle dans les gardes françaises. Puis, Toinette et Pacôme reconnaissant tous deux que leurs intentions n'ont pas cessé d'être pures, il s'agit de donner à ces grands seigneurs une leçon de savoir-vivre. Mais si *elle* est échappée aux embûches de ces roués, *lui* n'en a pas moins pour de bon signé son enrôlement. Par bonheur, son capitaine n'est autre que notre étourdi de marquis, et Toinette, ayant appris l'exacte origine du *Bijou perdu*, n'a pas de peine à dégager son fiancé en troquant la signature de celui-ci contre la montre tombée par hasard en sa possession. Le marquis, on le pense bien, ne demande pas mieux que d'accepter le marché en se donnant les gants, aux yeux de ses amis, d'une action généreuse sans exemple dans ce bon vieux temps.

Tel est à peu près le fond de la pièce de MM. de Leuven et Deforges, un fond, il en faut convenir, passablement léger, pour ne rien dire de plus. Sans compter que la forme n'est pas précisément digne du prix Monthyon. Du reste, une telle action ne peut se passer que sous Louis XV, on le conçoit. A notre avis, il serait temps qu'on laissât un peu de côté les mœurs de cette époque trop explorée par les auteurs d'opéras comiques et de vaudevilles. Il nous semble qu'en cherchant bien on trouverait aisément quelque chose de mieux à montrer au public. Puis, si le Théâtre-Lyrique doit, entre autres choses, servir à l'éducation et à la moralisation du peuple de Paris, il est plus que douteux que les auteurs qui travaillent dans cette voie pour ce théâtre arrivent à atteindre le but.

Dire que M. Adolphe Adam a tiré de ces situations tout le parti possible, c'est ne rien apprendre à personne : tout le monde connaît l'habileté du spirituel et fécond auteur du *Postillon de Longjumeau*, du *Chalet*, de *Giralda* et de cette foule de partitions qui coulent incessamment de sa plume infatigable. Le morceau principal de la dernière partition de M. Adolphe Adam, dont on sera certainement poursuivi cet hiver dans tous les bals publics et privés, est la ronde de Toinette au second acte : *Ah! qu'il fait donc beau cueillir des fraises*, que Mme Marie Cabel chante avec un inexprimable entrain. C'est une mélodie bien franche, bien posée, bien rhythmée, ayant tous les caractères d'une grande popularité. Nous en signalerons, en outre, l'instrumentation d'une manière toute particulière : le *pizzicato* des violoncelles et des altos réunis qui accompagne les couplets, est d'un effet très-piquant. La romance de Pacôme : *Ah! si vous connaissiez Toinon*, mérite aussi d'être mentionnée; elle est d'un très-bon sentiment, pleine d'expression. Ecrite dans le mode mineur, il y a vers la fin une modulation passagère effleurant un instant le mode majeur et revenant immédiatement, par une cadence rompue, au ton primitif, qui est de l'effet le plus heureux et d'une couleur mélancolique très-bien trouvée. La scène grotesque des seigneurs déguisés en dieux de l'Opéra est fort plaisante, et la romance de *Cupidon* en particulier est d'un comique musical excellent. L'air chanté par Mme Marie Cabel au troisième acte est un de ces airs de bravoure dans lesquels les compositeurs veulent faire voir tout ce dont est capable une cantatrice à qui rien n'est impossible. M. Adolphe Adam, dans sa nouvelle partition, semble s'être plus préoccupé de ses interprètes que de lui-même. La première partie de son ouverture est une espèce de concerto de flûte, mis là sans doute uniquement parce que l'orchestre du Théâtre-Lyrique possède en ce moment un des plus remarquables flûtistes qu'il y ait, M. Rémusat, naguère première flûte au Théâtre de la Reine à Londres, alors qu'il y avait à Londres un théâtre de la Reine, et que la fermeture de ce théâtre nous a heureusement rendu. Nouvelle preuve qu'à quelque chose malheur est bon. M. Rémusat a obtenu un succès presque égal à celui de Mme Marie Cabel dans ce concerto de flûte tel quel. Comme valeur musicale, M. Adolphe Adam ne sera pas surpris que nous préférions l'andante du finale du second acte, morceau bien fait et très-bien écrit pour les voix.

MM. Meillet, Sujol, Menjaud, Cabel, Leroy et Mlle Garnier, remplissent les autres rôles de l'ouvrage, et font à Mme Marie Cabel un entourage tout à fait digne d'elle ; ce n'est certainement pas un mince éloge. Si nous trouvions une formule plus neuve pour le dire, nous nous en servirions volontiers ; mais en cette occasion il est inutile d'en chercher d'autres, *le Bijou perdu* étant en quelque façon exclusivement personnifié dans l'admirable talent de Mme Marie Cabel.

GEORGES BOUSQUET.

On lit dans les journaux belges la lettre suivante, écrite par M. Ulrich, auteur de la symphonie couronnée dans le concours ouvert et jugé récemment :

« Bruxelles, ce 28 septembre 1853.

» Monsieur le Rédacteur,

» Veuillez avoir la bonté de servir d'interprète à mes sentiments. Avant de quitter la Belgique, j'éprouve le besoin d'exprimer toute ma reconnaissance aux musiciens de l'orchestre de Bruxelles, notamment à M. Fétis, l'éminent directeur du Conservatoire royal, et à M. le professeur Meerts, pour l'exécution vraiment exceptionnelle qu'ils ont su donner à mon œuvre, avec non moins de bienveillante sollicitude que de savoir et d'habileté remarquables.

» Grâce à leur chaleureuse impulsion, les instruments à vent et à cordes, principalement les violons, ont lutté de perfection. J'avais déjà assisté quelquefois à des exécutions très-précises, mais je ne soupçonnais guère auparavant qu'il fût possible d'ajouter tant de charme à tant d'énergie.

» Aussi, c'est avec bonheur, Monsieur, que je saisis l'occasion de féliciter, en les remerciant, les artistes de votre pays. Non-seulement j'ai reçu d'eux et du public l'accueil le plus cordial, mais vos maîtres de l'art, sans voir en moi un rival étranger, et, dans tous les cas, un hôte tout nouveau, presque inconnu la veille, m'ont généreusement traité en frère.

» J'emporte, en retournant en Allemagne, outre le souvenir de la plus loyale et de la plus franche hospitalité, le sentiment inaltérable et profond de l'impartiale justice qui préside aux décisions des jurys de Belgique.

» Puisse votre beau pays, Monsieur, continuer à être prospère et heureux ! C'est le vœu que je forme en partant, et en vous renouvelant toute l'expression de mon entière gratitude.

» HUGO ULRICH.

» *Compositeur de musique de Berlin.* »

ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS.

Séance annuelle. — Distribution des prix.

L'affluence est toujours grande à cette séance académique où l'on couronne des jeunes gens qui partent pour la gloire, sans être sûrs d'y arriver; où l'on rend compte des travaux de ceux qui sont déjà partis depuis quelque temps ; où l'on prononce l'éloge d'un illustre mort, qui désormais a touché le terme de la gloire et de l art ; où, enfin, la musique intervient sous forme d'ouverture et de cantate, au commencement et à la fin.

Cette année, l'illustre mort était Pradier, l'un des derniers en date, mais l'un des premiers par le génie, la fécondité, la popularité. Frappé d'un coup si imprévu, si prématuré, ce grand artiste fut original et heureux dans sa mort comme dans sa vie; il s'éteignit, sans y penser, dans une partie de plaisir, entouré de ses élèves, de ses amis, en respirant une fleur. Si sa carrière avait été pauvre en événements, son caractère, sa manière d'être et de travailler, offraient plus de ressources à son panégyriste, et M. Raoul Rochette en a profité avec infiniment de talent et d'esprit. L'auditoire n'a cessé de prêter une oreille attentive à l'histoire de ce sculpteur, fils d'un simple horloger de Genève, destiné par son père à graver des bagues et des cachets; mais se révélant bientôt à lui-même et aux autres, accueilli dans l'atelier de M. Lemot, présenté par son maître à l'Empereur, qui lui toucha le front, et dit de sa voix d'oracle : « *Ce jeune homme arrivera.* » En effet, le jeune homme arriva, devint maître à son tour, à un âge où bien d'autres ne sont encore qu'élèves. Il fut sculpteur, comme Ovide était poëte : tout ce qu'il voyait, tout ce qu'il touchait s'arrangeait en statue, comme tout ce que disait Ovide se modelait en forme de vers. Il n'avait pas besoin de méditer, de s'enfermer, de se recueillir; au contraire, la solitude l'ennuyait, la lecture lui était odieuse ; il ne craignait ni les oisifs, ni les fâcheux; *il travaillait en place publique ;* ses amis se chargeaient de donner un nom à ses chefs-d'œuvre, et, dans la multitude, il oubliait quelquefois ceux qu'il avait faits. Tel fut l'artiste, tel fut l'homme, dont le dernier bonheur fut de trouver, en pleine académie, un biographe, un panégyriste, qui comprît si bien sa physionomie et en reproduisît si habilement les traits. M. Raoul Rochette l'a sculptée en très-bonne prose.

Dans le rapport sur les ouvrages envoyés de Rome par les pensionnaires de l'Académie, nous n'avons remarqué qu'un passage à l'adresse de notre spécialité; c'est la mention d'une messe composée par M. Delèhelle, qui a remporté le grand prix de composition musicale il y a deux ans. Cette messe, que le rapport cite avec avantage, n'aurait pas dû venir seule de la villa Medici : on attendait aussi une ouverture pour lui tenir compagnie; mais il paraît que l'ouverture est restée en route, et il a fallu en improviser une autre. Tant mieux pour M. Napoléon-Alkan, qui a saisi l'occasion au vol ! Ce jeune compositeur, élève de MM. Adolphe Adam et Zimmerman, a remporté un second grand prix en 1850. Il n'a pas fait le voyage de Rome, mais il a continué ses études à Paris, et ses progrès ont été remarquables, à en juger par cette ouverture, composée en peu de jours. Ce qui nous en plaît surtout, c'est le caractère mélodique et facile ; c'est l'allure franche et de bonne humeur, qui manque trop souvent aux compositions académiques, dont les auteurs voudraient faire preuve de tout, d'imagination, de savoir, de savoir faire dans le même morceau, et se fatiguent à la poursuite d'un idéal inaccessible même aux maîtres consommés.

L'exécution de la cantate couronnée terminait la séance. Le lauréat, M. Galibert, élève de MM. Halévy et Bazin, avait remporté un second prix en 1851. Le petit drame sur lequel il avait cette fois à s'exercer, lui et ses cinq émules, a pour titre : *le Rocher d'Appenzell.* L'auteur nous en est beaucoup trop connu pour que nous nous permettions de juger son œuvre ; mais, comme l'a fort bien dit notre spirituel confrère Fiorentino, dans le feuilleton musical du *Constitutionnel* : « L'auditoire » n'a pu s'empêcher de sourire, lorsque M. le secrétaire perpétuel a » prononcé les paroles suivantes : — Cinquante-deux pièces de vers » ont été envoyées au concours de cette année ; aucune d'elles ne se » trouvant dans les conditions du programme, l'Académie a choisi celle » qui portait le n° 64 du concours de 1852, intitulée *le Rocher d'Ap-* » *penzell,* et dont l'auteur est M. Edouard Monnais. — Décidément, » ajoute notre confrère, la présente année joue de malheur. Non-seu- » lement le blé est rare et les raisins sont malades, mais il y a disette » de poëtes. La source de l'Hélicon est-elle à ce point tarie, et les ver- » sants du Parnasse sont-ils devenus si stériles que sur cinquante-deux » gerbes d'ivraie, on n'ait pu trouver un seul épi de bon grain? Bien » avisée et bien prudente a été l'Académie de garder en ses greniers » l'excédant de la récolte de l'année dernière : aussi quand la bise est » venue, elle ne s'est point trouvée dépourvue. »

Pour nous qui savons à quoi nous en tenir, la disette de poëtes et la bise s'expliquent parfaitement. C'est bien peu de chose qu'une cantate, mais ce peu de chose n'est pas aisé. Trouver pour trois ou quatre scènes une espèce d'action dramatique, y jeter l'émotion du théâtre, sans en avoir les moyens et l'étendue, ce n'est pas aussi commonde qu'on pourrait le croire. Dans la cantate de cette année, il s'agissait d'une jeune fille qui, se croyant délaissée par celui qu'elle aime, veut se jeter dans l'abîme, elle et son enfant. L'enfant échappe à ses mains défaillantes ; elle s'évanouit. L'amant revient et lui demande grâce. Le pasteur du canton, qui a sauvé le fils, console la mère et la réconcilie avec son séducteur, qui devient son époux.

La partition écrite par M. Galibert sur ce canevas se distingue par une jolie introduction qui transporte dans les montagnes et dans laquelle les cors se répondent en échos. Ensuite, Martha, la jeune fille, chante une *berceuse* très-agréable sur ces paroles : « *Dors, mon enfant, dors sur ce lit de mousse.* » Le duo de Léopold et de Martha commence bien et finit avec énergie ; mais il y a du vague et de l'indécision dans quelques endroits, ainsi que dans le trio final ; la déclamation y pèche quelquefois par une certaine mollesse que les bonnes intentions semées dans l'orchestre ne rachètent pas toujours. Il faut dire aussi que le local est aussi défavorable que possible à toute exécution musicale. Les sonorités diverses s'y perdent en une confusion qui trompe à chaque instant les calculs du compositeur. Les chanteurs, placés au bord de la tribune, se font mieux entendre que les instruments, et pourtant leur position élevée est loin d'être satisfaisante. M. Galibert avait pour interprètes trois artistes de l'Opéra-Comique : la charmante Mlle Lefebvre, Battaille et Puget. Tous les trois ont lutté, à force de talent et de voix, contre les désavantages acoustiques de l'enceinte. Mlle Lefebvre a été surtout applaudie après le chant de *berceuse* qui suit l'introduction. M. Battu conduisait l'orchestre en chef depuis longtemps aguerri à pareille épreuve.

Sur les bancs réservés aux académiciens et où toutes les académies étaient représentées, on remarquait MM. Auber, Halévy, Adam, Thomas et Meyerbeer.

P. S.

OBSERVATIONS

SUR LE

PROJET D'ÉCOLE DE MUSIQUE RELIGIEUSE ET CLASSIQUE.

FONDÉE ET DIRIGÉE PAR M. NIEDERMEYER.

La *Gazette musicale* du 28 août dernier reproduisait une circulaire de M. le ministre de l'instruction publique et des cultes, récemment insérée au *Moniteur,* adressée à NN. SS. les évêques. Cette circulaire a pour objet une école d'orgue et de chant destinée à former des organistes pour les cathédrales, des chantres et des enfants de chœur pour les paroisses de Paris. M. le ministre accorde une subvention à M. Niedermeyer, fondateur de cette école, et promet des demi-bourses de 500 fr. aux élèves qui seront envoyés de chaque diocèse. Rien de mieux que d'encourager, en M. Niedermeyer, l'entreprise d'un homme de cœur et de talent. Nous applaudissons des deux mains à de si excellentes intentions, et nos observations présen-

tes n'ont pour but que de les appuyer de notre expérience et de notre faible concours.

Un article du *Moniteur*, qui est comme le programme de la nouvelle école, nous dit en substance que le but principal de l'institution ainsi fondée est de remettre en pratique et en honneur cette musique simple et grave que Palestrina et les autres grands maîtres du XVIe siècle, italiens, français et belges, avaient portée au plus haut degré de perfection. « Cette musique, écrite pour les voix seules et ne renfermant qu'un très-petit nombre d'accords, se prêtait merveilleusement à l'expression des sentiments les plus chastes, les plus élevés et les plus purs. L'emploi fréquent des imitations et des autres formes lui ôtait tout ce qu'un rhythme régulier a de trop monotone, et lui imprimait ce caractère vague et un peu triste qui s'allie si bien aux aspirations de l'âme vers son Dieu. Au reste, elle n'excluait pas les progrès, témoin les compositions magnifiques d'Allegri, ainsi que beaucoup d'autres morceaux qu'on a écrits dans le même style jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. Ceux qui ont assisté aux offices de la semaine sainte, dans la chapelle Sixtine, n'ont pas oublié l'effet produit par ces chants suaves et vraiment célestes. Pourquoi donc ne pas revenir à cet art religieux si simple et si auguste, si rempli de grandeur et de majesté, si digne en tout point d'être associé aux cérémonies de l'église? » Ces considérations sont magnifiques, et, passées à l'état de projets bientôt réalisables, elles nous donnent pour la musique religieuse l'espoir d'un meilleur avenir.

Mais reviendra-t-on réellement à d'aussi bonnes traditions par l'établissement de l'école de M. Niedermeyer? Les cathédrales y trouveront-elles une source d'organistes inspirés du goût musical religieux, et les paroisses de la capitale, une pépinière de choristes exclusivement réservés à l'église, qui ne viennent pas aux grandes solennités « nous donner des *Miserere* et des *Te Deum*, avec la même verve et le même entrain qu'ils ont déployés la veille dans une chanson bachique ou dans la bénédiction des poignards? » A partir de ce jour, va-t on cesser d'avoir des enfants de chœur « qui écorchent les oreilles des anges et font frémir les harpes éternelles? » L'autel enfin cessera-t-il d'être réduit de nos jours à vivre des rebuts du théâtre? Encore une question : Les organistes élevés à grands frais pour les cathédrales, communiqueront-ils leur science, leur enseignement à la province? Formeront-ils d'autres organistes pour les arrondissements, les cantons? Le pourront-ils? le voudront-ils?

Poser ces questions, c'est presque indiquer ce qu'il faut pour que le plan de M. le ministre réussisse, pour que ses vues excellentes soient remplies. Avec toute la déférence, avec toute la modestie qui nous convient, mais aussi avec l'expérience que nous avons dans cette matière, connaissant les besoins qui existent partout, recueillant depuis nombre d'années les vœux écrits qui nous sont adressés de toutes les parties de la France, nous n'hésitons pas à dire que les instructions de M. le ministre ne seront que très-imparfaitement réalisées, sous le rapport des chantres, enfants de chœur et organistes à procurer pour l'église, et peut-être pas du tout sous le rapport des élèves organistes à procurer pour la province au moyen de ceux qui seraient formés pour les cathédrales.

Il ne sortira aucun ou peu de sujets pour l'église, de l'école Niedermeyer, par deux motifs : le premier, parce que NN. SS. les évêques n'enverront pas de sujets; le second, parce que ceux qu'ils enverront ne resteront pas pour l'église, ou que s'il en reste quelques uns, ils n'atteindront pas le but qu'on se propose.

M. le ministre semble appeler des enfants, puisqu'il s'agit d'enseigner la lecture, l'écriture, l'arithmétique, les éléments du latin simultanément avec la musique; eh bien, dans cette condition, NN. SS. les évêques ne peuvent, ni ne veulent envoyer de jeunes élèves. Une demi-pension annuelle de 500 fr. avec autant d'accessoires à payer pour eux chaque année, fera 4,000 fr. pour trois ou quatre ans, temps d'étude jugé nécessaire. NN. SS. les évêques risqueront-ils cette somme, si le sujet n'a pas des moyens transcendants, pour un enfant sur lequel ils ne peuvent nullement compter? Ils n'y peuvent compter, car il est plus que douteux qu'un jeune élève sorti de la province pour passer dans l'atmosphère parisienne, conserve sa simplicité locale, et veuille, comme l'on dit, devenu quelque chose relativement, retourner au Béarn ou dans le Berry. S'il a quelques moyens, les parents (ils lui en trouveront toujours assez) seront les plus empressés à céder aux premières amorces qui seront jetées à leur fils pour une autre destination. Si l'élève retourne au pays, voilà les évêques, les fabriques à la merci de ce nouveau et unique talent. Le traitement était jusqu'ici de 6 et 800 fr. au plus, le nouveau venu en veut 1500, ou bien il part. S'il est seul, sans concurrence, il faut ou perdre tant de dépenses faites à son sujet ou acheter de nouveau l'organiste par un bon traitement annuel.

Supposons un instant que l'élève formé pour telle cathédrale veuille bien lui être fidèle et l'honorer de son talent ; à quoi cela servira-t-il pour le reste du diocèse? Il est facile de prévoir ce que fera l'organiste. Regardant sa fidélité comme un dévouement presque héroïque, il cherchera à exploiter la considération dont il jouit comme élève du Conservatoire de musique religieuse, et à se dédommager du sacrifice qu'il fait en voulant bien rester en province. Presque tout son temps sera employé à donner des leçons..... de piano, comme le font partout les organistes. Il ira, il est vrai, à la maîtrise pour satisfaire à une obligation, mais en courant, pour voler de là à des leçons mieux rétribuées. Si son traitement d'organiste, augmenté, doublé, suffit à ses besoins personnels, n'a-t-il pas femme, enfants, et autres charges? Il lui faut, pour y pourvoir, arrondir sa position pécuniaire par tous les moyens. Adieu l'étude de l'orgue! Au revoir les grands maîtres, les traditions antiques! Adieu surtout les inspirations religieuses sur le roi des instruments, qui ne peuvent naître que d'une vie méditative, sous la domination de la foi, et, ajoutons-le, sous l'influence intime d'une persuasion religieuse passée au cœur, et du cœur dans la pratique habituelle de la vie chrétienne.

A ces objections, il y a une chose à répondre. Mais, dit-on, nous prendrons d'autres élèves que ceux des évêques. « Il est (je cite ici le texte même du programme), il est en effet des élèves dont le Conservatoire *ne saurait que faire*, bien qu'ils soient doués d'une intelligence vive et d'une organisation distinguée. Il y a des voix graves et *lourdes* qu'aucun effort ne *saurait assouplir* et plier aux exigences de l'art dramatique, et qui *feront merveille* dans le plain-chant. Il y a des jeunes gens *gauches*, timides, ou d'un extérieur peu agréable à la scène. Il y en a d'autres qui, malgré tous les avantages de la figure, de la taille et de la voix, ont une aversion invincible pour le théâtre. L'école de M. Niedermeyer en *fera son profit*, et secondera leur *vocation* pour la musique religieuse. »

Ceci nous rappelle qu'au temps où nous dirigions une paroisse, avant de nous occuper pratiquement de l'objet d'art qui nous retient dans la capitale, nous demandâmes un jour au père d'un de nos enfants de chœur, que nous avions remarqué pour son intelligence, sa vivacité et sa voix céleste, s'il voulait nous le confier pour la maîtrise de Sens, lui promettant l'instruction gratuite et la carrière ecclésiastique. Homme instruit, et percepteur de l'endroit, il nous répondit : Je ne le puis; mais si vous voulez son frère, il est *petit*, *lourdaud*, *un peu sombre* ; il est *tout à fait bon* pour faire un prêtre.

Or, pourquoi ne dirions nous pas que nous voulons pour l'église, qui vaut bien la scène, des voix gracieuses et bien formées? Le plain-chant n'est lourd et disgracieux que parce qu'il est dénaturé par des ignorants, parce qu'il est rendu par des voix rauques et caverneuses semblables à celles que vous nous destinez. Sans avoir trop de prétention, nous voulons à l'autel, des lévites qui joignent la grâce à la modestie, et qui, en figurant au chœur, le fassent avec goût et avec plaisir, et non comme pis-aller.

C'est le fond des projets ministériels que nous examinons, ce sont les intentions du gouvernement que nous approuvons de tout notre pouvoir, et qui auront le meilleur résultat si les modifications que nous allons proposer sont goûtées. Notre plan est des plus faciles et des plus

sûrs quant à la création des organistes pour les cathédrales, et quant à la formation d'autres organistes par eux pour les paroisses, le vœu public a devancé les projets ministériels et tracé ce qui est à faire. Un mot d'en haut suffit pour obtenir ce magnifique et plus important résultat.

1° Si, au lieu d'enfants aux dispositions douteuses, à la carrière problématique, ce sont de jeunes élèves du sanctuaire qu'on envoie à l'école Niedermeyer, déjà éprouvés, de vocation prononcée, déjà initiés à la milice sainte, tous les inconvénients que nous avons signalés cessent, toutes les hésitations, toutes les craintes disparaissent ; point d'essais, point de tâtonnements coûteux pour l'État, les résultats désirés et désirables sont obtenus.

Chaque année, sans exception, les grands séminaires reçoivent des élèves dont les dispositions musicales ne sont pas douteuses. Ce sont des organisations spéciales qui ont percé d'elles-mêmes, qui ont été cultivées aux petits séminaires. Voilà une première garantie de succès. Déjà engagé dans la carrière ecclésiastique, soit par l'habit qu'il porte, soit par la tonsure ou quelques-uns des premiers ordres, habitué à la discipline du sanctuaire, honoré par le choix qui est fait de lui entre cent de ses condisciples, toutes ces conditions morales, toutes ces habitudes prises mettent notre élève à l'abri de toutes les séductions. Il s'adonnera à ses nouvelles études avec une entière déférence pour ses maîtres, dans le but unique de répondre à la confiance de son évêque, et de reporter dans son diocèse la science musicale qu'il a le privilége de recevoir et dont on attend les résultats ; seconde garantie de succès. Avec une éducation littéraire déjà faite, aucune préoccupation d'étude étrangère à la musique ne remplit son esprit ; tout son temps est à lui ; il est tout entier, exclusivement à son œuvre. Les progrès ne peuvent être que rapides ; troisième garantie de succès. Passionné d'avance par la perspective d'études musicales vers lesquelles le porte une aptitude spéciale, il a dilaté son âme et toutes ses facultés par l'espoir d'aller un jour dans la capitale pour être mis en contact avec les grands maîtres ; ses professeurs trouvent en lui tout d'abord une ardeur qui est du meilleur présage. Déjà mûri, sinon par l'âge, au moins par le sérieux de sa vocation, par les graves études ecclésiastiques, il est apte à saisir ce qui fait le caractère de la musique religieuse. Homme de foi, de convictions chrétiennes, déjà plein de ce zèle sacerdotal qui ne rêve que le dévouement à l'église, le salut des âmes, Dieu à glorifier, à faire aimer et adorer, il est aisé de comprendre combien de pareilles dispositions sont favorables, et avec quel bonheur et quel succès notre élève du sanctuaire se pénètre de cet idiome de la musique religieuse qui est pour lui un langage qui rend si bien ses sentiments, sa foi, son amour. Tout fait présager que deux années d'études au plus, faites avec de telles dispositions, seront suffisantes. Le sous-diaconat, le diaconat, ont été successivement l'encouragement et la récompense donnés à notre élève pendant ses études musicales, en même temps qu'ils assuraient irrévocablement à l'église un sujet distingué. Le tout est couronné par le sacerdoce, et voilà chaque diocèse muni tous les ans d'un, deux, trois maîtres dans la science musicale, qui vont donner partout l'élan, la direction, préparer l'enseignement, et qui déjà font entendre sur les orgues des basiliques réparées avec tant de soin par la sollicitude de l'État, le beau langage des Allegri, des Palestrina, c'est-à-dire le vrai langage de la musique religieuse. A l'un sont confiés le grand orgue et l'enseignement musical dans les grands et petits séminaires ; à l'autre sont donné la maîtrise, le soin des enfants de chœur, la direction de l'orchestre du sanctuaire ; un troisième, un quatrième sont envoyés comme vicaires dans les principaux arrondissements. En peu de temps, en peu d'années une bonne musique religieuse prend pied partout, à la condition pourtant que la seconde partie de notre plan sera exécutée ; c'est celle que nous avons dit être appelée en France par le vœu général, et qui n'attend qu'un mot de S. E. M. le ministre de l'instruction publique.

Ce mot nécessaire, indispensable, sans lequel toute autre mesure est insuffisante, presque nulle, c'est l'enseignement obligatoire dans les écoles primaires des premiers éléments de la musique du chant. Nous insistons sur ces mots, *premiers éléments*, pour courir au devant de l'objection qui pourrait être faite, à savoir que les instituteurs ne peuvent enseigner ce qu'ils n'ont pas appris. Si peu savent la musique, il n'en est aucun, du moins, qui ne connaisse ou ses premiers éléments ou le plain-chant. Nous demandons que les premiers éléments du chant et de la musique soient donnés dans les écoles primaires, simultanément avec les premiers éléments de la lecture aux enfants, dès l'âge le plus tendre. A quoi tiennent en Allemagne les habitudes musicales passées dans les mœurs du peuple? A l'enseignement donné dans les écoles, exactement comme nous venons de le dire. Nul n'est reçu comme instituteur s'il n'a des connaissances suffisantes en musique. L'enseignement musical est prescrit dans les écoles et marche de pair avec le reste. Dirigée ainsi dès les premières années, l'oreille des enfants se forme, leur voix s'assouplit : des petits chœurs se font entendre au commencement, dans le courset à la fin de la classe ; des récompenses sont données au progrès ; et, par ce moyen, grâce à ces habitudes d'enfance, le goût musical règne dans toute l'Allemagne, et en fait, sous ce rapport, un peuple distingué entre tous.

C'est cet enseignement qui est appelé de tous les vœux. Partout le clergé le réclame au nom du progrès et au nom de l'Église. Un grand nombre d'instituteurs devancent les prescriptions par leur zèle; beaucoup d'ecclésiastiques des paroisses ont pris l'initiative avec le plus grand succès, et ont formé, après une instruction préliminaire, une sorte de lutrin de la jeunesse paroissiale qui est tout à l'avantage du bon goût, de la morale même. En bon nombre d'endroits, cette précieuse institution produit de véritables merveilles et devient, comme on le prévoyait, l'élément le plus puissant de la piété de la jeunesse et l'édification la plus entraînante de la paroisse. Comme les jeunes gens aiment à paraître, à jouer un rôle public, on les intéresse facilement aux pompes du culte en les rendant comme indispensables dans les exercices sacrés. Le chant ayant pour eux beaucoup d'attrait, s'ils obtiennent places et livres, soit au chœur, soit dans la partie supérieure de l'église, leur concours est assuré. Touchés de la spécialité des égards, glorieux de l'honneur des places, joyeux de leur nombreuse compagnie, fiers du développement de leurs voix, charmés du chant de la foule qui a tant d'entraînement, émus de l'office divin qui est si touchant quand il est solennel, les jeunes gens devenus pieux, l'art et la nature aidant la grâce, passent du cabaret à l'église, de la place publique à la grand'messe. C'est ainsi qu'avec l'amélioration morale et religieuse des jeunes gens, s'accomplit la renaissance du chant ecclésiastique, qui, s'il est le vœu du clergé, ne l'est pas moins des fidèles que la mauvaise exécution du chant ne saurait qu'éloigner et rebuter.

D'où viennent tous ces chœurs, toutes ces réunions musicales qui s'établissent partout, jusque dans les villages, sous divers noms, sociétés orphéoniques, philharmoniques, soit pour les voix, soit pour les instruments? Ce sont autant de preuves du goût français qui déborde; c'est, disons-le, une sorte de protestation contre la lacune qui existe ici dans l'enseignement. Déjà néanmoins l'enseignement lui-même cède au vœu public; déjà beaucoup d'écoles normales initient les élèves-maîtres, avec un certain zèle, à la connaissance du chant et de la musique. Plusieurs fois nous-même avons été consulté sur la direction à donner dans cette étude, sur les instruments qui conviennent ; nous avons même procuré les systèmes, les harmoniums et orgues à tuyaux les plus propres à favoriser l'enseignement. Tout atteste la vérité de notre assertion, à savoir qu'un vœu sérieusement manifesté, qu'un seul mot d'ordre donné d'en haut de la part du ministère serait le signal du commencement de l'introduction de la musique et du chant dans les écoles, et que bientôt des mesures seraient prises partout dans l'enseignement élémentaire pour préparer le succès dont l'école de M. Niedermeyer ne pose que le principe.

CLERGEAU,

Chanoine de Sens, ancien aumônier de M. de Chateaubriand.

NÉCROLOGIE.

GEORGES ONSLOW.

La mort vient de frapper ce célèbre compositeur, qui s'était fait un nom si élevé, si brillant dans la musique instrumentale, et qui, même au théâtre, donna des ouvrages dont le mérite aurait suffi à la réputation de tout autre que lui.

George Onslow naquit à Clermont, dans le Puy-de-Dôme, le 27 juillet 1784. Son père était le second fils d'un lord de ce nom, et sa mère, née de Bourdeilles, descendait de la famille de Brantôme. La musique n'entra que comme accessoire dans son éducation. Hullmandel, Dussek et Cramer lui donnèrent des leçons de piano ; mais, par un phénomène bizarre chez un jeune homme destiné à devenir un grand compositeur, l'instinct musical ne s'éveilla chez lui que lentement ; les chefs-d'œuvre dramatiques les plus entraînants, les plus sublimes, le laissèrent longtemps insensible, et ce que n'avaient pu faire ni *Don Juan*, ni *la Flûte enchantée*, l'ouverture de *Stratonice* le produisit un jour. « En écoutant ce morceau, dit-il lui même, j'éprouvai une commotion si vive au fond de l'âme, que je me sentis tout à coup pénétré de sentiments qui, jusqu'alors, m'avaient été inconnus ; aujourd'hui même encore, ce moment est présent à ma pensée. Dès-lors, je vis la musique avec d'autres yeux ; le voile qui m'en cachait les beautés se déchira : elle devint la source de mes jouissances les plus intimes et la compagne fidèle de ma vie. »

Georges Onslow avait appris à jouer du violoncelle pour pouvoir faire sa partie dans les quatuors et quintettes d'Haydn, Mozart, Beethoven. Dans l'isolement de la province, il se passionna pour ce genre de musique. Il en fit l'objet d'une étude assidue, et cette étude lui tint lieu d'un enseignement, qu'il vint chercher plus tard auprès de Reicha.

« Cependant (lisons-nous dans la *Biographie universelle des musiciens* de M. Fétis), il avait accompli sa vingt-deuxième année avant qu'il eût éprouvé le besoin de composer. Ce fut peu de temps après cette époque qu'il se décida à écrire son premier quintette, prenant pour modèle ceux de Mozart, qu'il aimait de préférence. Il est facile de comprendre qu'avec une éducation musicale si imparfaite, et sans avoir préludé à de semblables ouvrages par quelques essais moins importants, le travail matériel d'une partition de quintette dut être laborieux et lui présenter plus d'un embarras pénible; mais les avantages d'une fortune indépendante et le calme d'une existence qui s'écoulait paisiblement loin du tumulte des grandes villes, laissaient à M. Onslow tout le loisir nécessaire pour surmonter les obstacles d'une première composition. C'est à ces causes qu'il faut attribuer le grand nombre de compositions qu'il a publiées dans l'espace d'environ trente ans, malgré la lenteur qui dut être inséparable de ses premiers travaux. Vivant presque constamment à Clermont, ou dans une terre située à peu de distance de cette ville, au milieu des montagnes de l'Auvergne, il ne visitait Paris que pendant quelques mois de la saison d'hiver. »

Ce n'est le moment ni d'analyser, ni même de passer en revue la riche série d'œuvres instrumentales qui ont placé George Onslow presque sur la même ligne que ses illustres devanciers, Haydn, Mozart et Beethoven. Ses compositions théâtrales furent *l'Alcade de la Vega*, donné au théâtre Feydeau en 1824 ; *le Colporteur*, donné au même théâtre en 1827, et enfin *le Duc de Guise*, qui ne fut joué que dix ans après. De ces trois ouvrages, le meilleur, au point de vue scénique, est le second ; *le Colporteur* passa des théâtres de France sur ceux de l'Allemagne, où il obtenait du succès sous le titre de *der Hausirer*.

Au mois de novembre 1842, Georges Onslow fut élu membre de l'Académie des beaux-arts, où il succédait à l'illustre Cherubini.

Un accident survenu à la chasse en 1829, avait menacé sa vie et altéré l'organe de l'ouïe dans l'oreille atteinte par la balle.

Lors du dernier voyage qu'il fit à Paris, au milieu de l'été dernier, la santé de Georges Onslow parut affaiblie. Lui-même il se plaignait d'une diminution de ses facultés. Cependant rien n'annonçait une fin prochaine, et ses amis, ses confrères de l'Institut, comptaient bien encore le revoir. Il n'en devait pas être ainsi : Georges Onslow s'est éteint presque subitement, après une promenade ; il n'a senti ni les douleurs, ni les angoisses qui trop souvent accompagnent le dernier moment. Sa mort sera un deuil non-seulement pour la France, mais pour l'Allemagne et l'Angleterre, où ses compositions jouissent d'une estime universelle. Artiste supérieur, homme également honorable et aimable, il sera regretté par tous ceux qui l'ont connu, car il n'avait pour tout le monde que des paroles obligeantes et flatteuses, et il mérita pleinement cet éloge assez rare, que l'excès de la bienveillance fut le seul qu'on put lui reprocher.

ÉPHÉMÉRIDES MUSICALES.

9 octobre 1821. Mort de Georges-Frédéric Fuchs, professeur de clarinette au Conservatoire de Paris. Il était né à Mayence, le 3 décembre 1752.

10 — 1749. Naissance de Henri-Christophe Koch à Rudolstadt. Ce compositeur, connu surtout par ses écrits et son dictionnaire de musique, mourut le 12 mars 1816.

11 — 1788. Naissance de Simon Sechter à Friedberg, en Bohême. Ce savant compositeur est organiste de la cour de Vienne.

12 — 1794. Naissance de Guillaume Cassel à Lyon Ce professeur de chant au Conservatoire de Bruxelles fut le maître de Mme Dorus Gras.

13 — 1785. Première représentation de *Thémistocle* de Philidor, à Fontainebleau.

14 — 1813. Nicolas-Prosper Levasseur débute avec succès à l'Opéra de Paris. Il est né en Picardie, le 9 mars 1791.

15 — 1848. Inauguration de la statue de Gluck à Munich.

Théodore PARMENTIER.

NOUVELLES.

*** *Robert-le-Diable*, représenté dimanche dernier, avait plus que rempli la salle. Gueymard et Depassio chantaient les rôles de Robert et de Bertram, Mmes Poinsot et Laborde ceux d'Alice et de la princesse.

*** *Les Huguenots* ont reparu mercredi. C'était Roger qui chantait le rôle de Raoul pour la première fois depuis sa rentrée. Le grand artiste y a retrouvé tout son succès, et après le quatrième acte, il a été rappelé avec Mlle Poinsot, qui avait joué avec beaucoup de talent le rôle de Valentine.

*** Lundi le ballet nouveau, *Élia et Mysis*, a été donné avec *Lucie de Lammermoor*, vendredi avec le *Freischütz*.

*** La première représentation de *la Fille de l'armurier*, dont M. Limnander a écrit la musique, est retardée de quelques jours. Quelques retranchements ont été jugés nécessaires.

*** Le foyer de l'Académie impériale de musique vient d'être doté par M. le ministre de plusieurs objets d'art remarquables, et de sculptures en marbre. On cite entre autres deux têtes d'étude exécutées par M. Diébolt, et qui ont figuré à l'exposition de 1853.

*** Le programme de l'Opéra-Comique est invariable de même que la recette. *Le Nabab* remplit la salle trois jours de la semaine ; *Haydée*, *Marco Spada*, *le Toreador*, *la Fille du régiment*, se chargent du reste.

*** La question du Théâtre-Italien avance vers son terme. Il paraît certain que Mario et Mlle Grisi feront partie de la troupe nouvelle, qui comptera, en outre, Mmes Frezzolini, Alboni, Tamburini et Gardoni, sans parler des autres.

*** Le théâtre Beaumarchais a donné cette semaine sous le titre d'*Ali-Baba*, un ouvrage illustré d'une musique agréable, qui contribuera à lui assurer une longue suite de représentations productives.

*** Liszt doit, dit on, venir à Paris dans le courant de ce mois.

*** Il est possible, et nous l'annonçons à regret, que Vivier ne se fasse pas entendre à Paris cet hiver. Après avoir consacré plusieurs mois à la retraite et à l'étude, le célèbre artiste a le projet de se rendre à Berlin et à Saint-Pétersbourg, où il est appelé pour donner des concerts.

*** M. Montal, facteur de pianos, récemment nommé fournisseur breveté de l'Impératrice, vient d'être également nommé fournisseur breveté de l'Empereur. Cette double faveur, accordée à un homme que l'exposition

de Londres a placé au premier rang, atteste toute la sollicitude de LL. MM pour notre industrie et leur bienveillance pour ceux qui en ont si dignement soutenu l'honneur.

*** La musique religieuse vient de jeter un certain éclat en Touraine. Le dimanche 25 septembre, Mme Damoreau avec plusieurs amateurs chantait une messe à Luismes, près Chinon; et le même jour, à l'île Bouchard, à 15 kilomètres de là, Mme la comtesse de Sparre chantait à vêpres l'*Ave Maria* de Cherubini, l'air de ténor du *Stabat* de Rossini, sur les paroles de l'*Ave verum*. Le 2 octobre, à Beaumont, près Chinon, on entendait une messe de Panseron, chantée par ses deux jeunes filles et M. G. de P.....

*** On annonce un grand concert dramatique dont tous les morceaux que l'on exécutera sont de M. Chelard, l'auteur de *Macbeth*.

*** La scène bretonne intercalée par N. Louis dans la *Princesse de Trébizonde*, pour les débuts de Mlle Girard, au Théâtre-Lyrique, et qui a valu à cette charmante artiste les honneurs du *bis* et du rappel, vient de paraître chez l'éditeur Sylvain Saint-Etienne, avec un beau portrait de la débutante. Cette nouvelle publication de l'auteur de *Marie-Thérèse* et des *Deux Sergents* aura le succès de ses sœurs aînées.

*** Depuis quelques semaines, la presse méridionale s'est beaucoup occupée d'un congrès de modernes trouvères qui s'est tenu à Aix. M. Émile Albert ayant assisté à cette poétique réunion, en a rapporté un certain nombre de pièces choisies qu'il a mises en musique, et qui sont publiées en forme de recueil, sous le titre de *Li Provençalo* (*les Provençales*). La douceur de l'harmonieux idiome de la Provence et l'originalité des poésies sur lesquelles M. Albert a écrit ses élégantes mélodies, assurent le succès de cette œuvre.

*** Un des artistes les plus distingués, M. Louis Landsberg, natif de Breslau, en Prusse, est actuellement à Paris. M. Lansdberg réside à Rome, où ses connaissances vastes en fait de musique, sa riche bibliothèque de grandes partitions, ses réunions musicales vouées au culte de la musique classique de toutes les écoles, son urbanité et son caractère franc et loyal, ont rendu son salon le centre des amis de l'art. M. Landsberg s'occupe en ce moment de la publication des *Lamentations* de Palestrina, telles qu'elles sont exécutées à la chapelle pontificale.

*** L'Association musicale de Lille vient d'engager M. Printz pour se faire entendre sur le saxophone-alto dans le premier concert que va donner cette Société. On sait que M. Printz, artiste de la musique des guides, a obtenu le plus grand succès en jouant à Dieppe de cet admirable instrument en présence de S. M. l'Empereur.

*** C'est aujourd'hui dimanche que doit avoir lieu la distribution des prix au Gymnase musical militaire, sous la présidence de M. le maréchal Magnan. Voici le programme du concert qui sera exécuté après la distribution des prix : 1° *Pas redoublé*, par M. Salmer ; 2° ouverture de *Guillaume Tell*, de Rossini ; 3° *la Reine des nuits*, chœur sans accompagnement, de F. Bazin; 4° *Duo* pour hautbois et basson, de Carafa; 5° *Pas redoublé*, par M. Gibert; 6° chœur de *Jérusalem*, de Verdi ; 7° ballet des Patineurs, du *Prophète*, de Meyerbeer; 8° ouverture de *Madelon*, de F. Bazin; 9° *la Duchesse de Fontange*, valse, de Mme Mennechet de Barival.

*** La semaine dernière, a eu lieu au Gymnase musical militaire l'examen des aspirants aux brevets de chef de musique et de trompette-major. La section de musique de l'Académie des beaux-arts, assistée de M. Carafa, directeur du Gymnase, et de MM. F. Bazin et Leborne, professeurs de composition dans cette école, a donné le brevet de chef de musique à MM. Selmer, Kakoski, Devos, Grisset, Dumas, Mauger, Laurent, Brassart, Dantzer, Meillar et Chatteleyn ; et le brevet de trompette-major à MM. Gibert, Mayer, Alexandre, Bisch et Krempel.

*** La *Giralda* d'Adolphe Adam est en répétition à Nuremberg, à Wiesbaden, à Carlsruhe et à Dusseldorff. A Carlsruhe, le rôle principal sera chanté par l'éminente cantatrice, Mme Howitz-Steinau.

*** Les morceaux de chant détachés, avec accompagnement de piano, du *Bi ou perdu*, d'Adolphe Adam ; de *la Moissonneuse*, opéra en quatre actes, de M. Vogel; ainsi que de *Bonsoir, voisin*, opéra en un acte, de F. Poise, viennent de paraître chez l'éditeur Benacci-Peschier. Les arrangements pour tous les instruments, ainsi que la petite partition de ces opéras, seront publiés dans le courant de ce mois d'octobre.

*** M. Joseph Guillou, l'un des plus anciens élèves de notre Conservatoire de Paris, et plus tard l'un de ses plus brillants professeurs, ancienne première flûte solo de l'Opéra et de la chapelle, vient de mourir à l'âge de soixante-huit ans, à Saint-Pétersbourg, où il s'était retiré depuis l'année 1829. Homme d'instruction et de goût littéraire, il avait fondé dans cette ville un journal français : *l'Artiste russe*. Il était aussi l'auteur de plusieurs compositions musicales fort estimées dans leur temps.

*** La veuve de Mendelssohn vient de mourir à Francfort-sur-le-Mein, après une longue et douloureuse maladie. Elle appartenait à une très-honorable famille et était fille d'un ministre protestant français, appelé Jeanrenaud.

*** La semaine a été féconde en tristes nouvelles. Adolphe Adam, le célèbre compositeur, a perdu son frère, Hippolyte Adam, peintre distingué, qui n'était âgé que de quarante-cinq ans. La mère de Géraldy a été frappée aussi et enlevée à sa nombreuse famille.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Marseille*. — Le grand théâtre a inauguré sa nouvelle année par *les Mousquetaires de la Reine*, opéra comique charmant, qui a toujours ici le privilége d'attirer la foule. Le choix de cet ouvrage, la rentrée de Mme Charton-Demeur, et le premier début de M. Dufrêne, ancien pensionnaire de l'Opéra Comique, présentaient un attrait trop puissant pour ne pas couvier à cette solennité la foule de nos dilettanti. Mme Charton-Demeur a reparu sous une avalanche de fleurs et un tonnerre d'applaudissements. Dufrêne, qui était inconnu et avait à lutter contre les souvenir d'Audran et de Puget, a fini par enlever la victoire et un rappel. *La Juive*, *Robert le Diable*, *la Reine de Chypre*, *la Favorite*, ont comparu successivement. Mme Lafon, Mirapelli, Bouché, qui débutaient ensemble dans *la Juive*, n'ont eu qu'à se louer de l'accueil qu'on leur a fait.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bruxelles*. — Nous avons à noter deux faits remarquables, la reprise du *Prophète*, et les débuts d'Audran. Dans *les Mousquetaires de la reine*, comme dans *la Dame blanche* et *Giralda*, Audran a chanté d'une manière exquise et avec une voix charmante. Son troisième début lui a valu un succès complet, et son admission a été proclamée au milieu des bravos.

*** *Carlsruhe*, 6 octobre. — Le régent de Bade, jeune prince grand amateur des arts et de la musique, de retour d'un voyage de Vienne, vint l'été dernier à Weimar, et fut tout étonné d'entendre dans cette petite résidence, non-seulement de la musique parfaitement exécutée, mais des ouvrages de compositeurs dont il ignorait jusqu'aux noms. En s'informant auprès du grand-duc, il apprit que la musique était sous la direction de Liszt, et que tout ce qu'il entendait était dû à ses soins intelligents et de tous les moments. Le régent se rendit auprès de Liszt, et après avoir causé musique pendant quelque temps, il lui demanda s'il ne pouvait transporter Weimar à Carslruhe, ne fût-ce que pour quelques jours, et y faire entendre cette musique nouvelle, inconnue jusqu'à ce jour. Liszt accepta avec empressement, et voici comment prit naissance cette fête musicale qui a eu lieu les 3 et 5 octobre. Pour la compléter on y a ajouté deux jours de fêtes publiques de tout genre, et afin d'en faire profiter tout le pays, le régent a ordonné que pendant huit jours tout le monde pourrait venir à Carlsruhe en payant les chemins de fer à moitié prix. — Nous avons eu deux grands concerts auxquels on avait réuni à l'orchestre et les chœurs de Carlsruhe ceux de Manheim et Darmstadt. La tâche était rude pour Liszt, car il a été obligé de faire travailler ces masses d'abord dans leur ville, et après les avoir réunies, de préparer en quelques jours une exécution, sinon parfaite, du moins très-bonne, et cela avec de la musique d'une conception difficile, et pour la forme et pour le style. Liszt doit se féliciter des résultats qu'il a obtenus. Le public, pour lui témoigner sa gratitude, l'a rappelé après chaque concert et l'a couvert d'applaudissements. — Le programme des concerts ayant été publié d'avance, nous ne le répéterons pas ici, et nous nous bornerons à dire que les œuvres de Meyerbeer, de Mendelssohn, de Bach, de Mozart, de Beethoven, de Berlioz y figuraient avec celles de Richard Wagner. Liszt n'a fait exécuter de lui qu'un chœur d'hommes.

*** *Francfort*, 30 septembre. — Hier soir, Ferdinand Hiller a donné, devant un public nombreux et choisi, une soirée musicale qui offrait ce qui, pour longtemps encore, paraît être refusé à notre pays en fait d'art, l'unité dans la variété. Le programme ne portait que les compositions de F. Hiller, qu'il a exécutées comme il les a conçues et senties. Quelques-unes de ces pièces, par exemple *le Duetto appassionnato*, nous a profondément émus ; d'autres (telles que les études rhythmiques) se distinguaient par l'originalité de l'exécution. La sérénade est d'une grâce, d'une suavité qui rappelle la manière de Mozart, et dans une fantaisie sur des motifs donnés, Hiller a fait preuve à la fois d'une imagination riche et poétique et d'un talent d'exécution hors ligne. Deux excellents artistes, MM. Wolff et Siedentopf, qui lui prêtaient l'appui de leur talent, ont contribué à embellir cette soirée, qui laissera parmi nous des souvenirs ineffaçables.

*** *Vienne*. — De tous les artistes qui ont pris part à la première représentation de *la Flûte enchantée*, opéra de Mozart, en septembre 1791, il en reste deux seulement : Mlle Gottlieb, aujourd'hui âgée de quatre-vingt-deux ans, qui chantait le rôle de Pamina, et un fonctionnaire en retraite, qui figurait dans le rôle de l'enfant.

*** *Munich*. — Mlle Johanna Wagner a électrisé le public par son incomparable talent : les rôles de Fidès, de Valentine, de Fidelio et de Roméo, ont été l'occasion d'un éclatant triomphe pour la célèbre cantatrice. L'orchestre, sous la direction de M. Lachner, a fait son devoir comme toujours. A côté de Mlle Wagner, se sont fait applaudir M. Haertinger, dans le rôle de Raoul, et M. Brandi dans celui du Prophète. Mlle Wagner est partie pour Vienne. Dans le courant du mois d'octobre nous aurons *les Huguenots*, *Robert* et *l'Enfant prodigue*.

*** *Breslau*. — L'opéra d'Adam, *Giralda*, vient d'être représenté avec le plus brillant succès pour les débuts de Mlle Geisthardt, qui a justifié la réputation qui l'avait précédée.

Le Gérant : BRANDUS.

CHEZ BRANDUS ET Cie, ÉDITEURS, 103, RUE RICHELIEU,

UNE ÉDITION EN PETIT FORMAT IN-8° ET A BON MARCHÉ

DES PRINCIPALES PARTITIONS DONT JUSQU'A PRÉSENT IL N'EXISTAIT QUE DES ÉDITIONS EN GRAND FORMAT ET A DES PRIX ÉLEVÉS.

1° **MEYERBEER.** — **Robert le Diable,** partition complète de pianos et chant . . . . . net. 20 »
2° — — **Les Huguenots,** — — net. 20 »
3° — — **Le Prophète,** — — net. 20 »
4° **HALÉVY,** — **La Juive,** — — net. 20 »
5° — **La Reine de Chypre,** — — net. 20 »
6° **AUBER.** — **Les Chaperons blancs.** — — net. 12 »
(Seule partition de ce maître qui n'ait jamais été publiée.)
7° **ROSSINI.** — **Stabat Mater,** partition complète de piano et chant . . . . . net. 7 »
8° **DONIZETTI.** — **La Favorite,** partition réduite pour piano seul . . . . . net. 10 »

PUBLIÉES PRÉCÉDEMMENT :

PARTITIONS POUR PIANO ET CHANT, FORMAT IN-8°.

Adam. Giralda . . . . . 13 »
— Le Postillon de Longjumeau . 10 »
— La Poupée de Nuremberg . . . 8 »
— Le Farfadet . . . . . 8 »
— Le Toréador . . . . . 10 »
Auber. Actéon . . . . . 8 »
— L'Ambassadrice . . . . . 12 »
— La Barcarolle . . . . . 12 »
— La Bergère châtelaine . . . . . 8 »
— Le Cheval de bronze . . . . . 12 »
— Le Dieu et la Bayadère . . . . . 11 »
— Les Diamants de la Couronne . 12 »
— Le Domino noir . . . . . 12 »
— Le Duc d'Olonne . . . . . 12 »
— La Fiancée . . . . . 12 »
— Fra Diavolo . . . . . 12 »
— Haydée . . . . . 12 »
— Lestocq . . . . . 12 »
— La Muette de Portici . . . . . 15 »
— La Muta di Portici (en italien) . 20 »
— La Neige . . . . . 10 »
— La Part du Diable . . . . . 12 »
— Le Philtre . . . . . 12 »
— Le Serment . . . . . 12 »
— La Sirène . . . . . 12 »
Auber. Zanetta . . . . . 12 »
— Zerline . . . . . 15 »
Bach (J.-S.). La Passion . . . . . 10 »
Bazin (F.). Le Trompette de M. le Prince . . . . . 7 »
Beethoven. Fidelio . . . . . 7 »
Bellini. La Sonnambula, paroles françaises et italiennes . . . . . 10 »
Cherubini. Les Deux Journées . . . 8 »
— Lodoïska . . . . . 8 »
Devienne. Les Visitandines . . . . 7 »
Donizetti. La Favorite . . . . . 15 »
— La Favorita (en italien) . . . . 15 »
Gluck. Iphigénie en Tauride . . . . 7 »
— Iphigénie en Aulide . . . . . 7 »
Grétry. Richard Cœur-de-Lion . . . 7 »
Halévy. La Dame de Pique . . . . 15 »
— L'Ebrea (la Juive, en italien) . . 20 »
— L'Eclair . . . . . 10 »
— La Fée aux Roses . . . . . 15 »
— Les Mousquetaires de la Reine . . 15 »
— Le Val d'Andorre . . . . . 15 »
— La Tempesta . . . . . 12 »
Hérold. Le Pré aux Clercs . . . . . 12 »
Louis (N.) Marie-Thérèse . . . . . 15 »
Mendelssohn. Paulus (Conversion de saint Paul) . . . . . 8 »
— Elie, oratorio . . . . . 15 »
Meyerbeer. 40 mélodies à 1 et à 2 voix . . . . . 12 »
— Il Profeta (en italien) . . . . . 20 »
— Roberto il Diavolo (en italien) . 20 »
— Gli Ugonotti (en italien) . . . . 20 »
Nicolai. Il Templario . . . . . 8 »
Nicolo. Cendrillon . . . . . 8 »
— Jeannot et Collin . . . . . 8 »
— Joconde . . . . . 8 »
— Les Rendez-vous bourgeois . . . 7 »
Rossini. Le Comte Ory . . . . . 12 »
— Guillaume Tell . . . . . 20 »
— Robert Bruce . . . . . 15 »
— Moïse . . . . . 15 »
Sacchini. Œdipe à Colone . . . . . 7 »
Schubert. 40 Mélodies, avec le portrait de l'auteur . . . . . 7 »
Sowinski. Saint Adalbert, martyr. 20 »
Weber. Freischütz, avec récitatifs de Berlioz . . . . . 10 »
— Euriante . . . . . 8 »
— Obéron . . . . . 8 »

A Paris, chez Mme Ve DE GARAUDÉ, éditeur propriétaire, professeur de chant, 13, rue Sainte-Anne,

RENTRÉE DES CLASSES.

ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE

PAR LES

SOLFÈGES, MÉTHODE DE CHANT, ETC.

D'ALEXIS DE GARAUDÉ.

Ouvrages classiques et populaires pour les Lycées, Conservatoires, Ecoles Communales, Maisons d'éducation religieuse, Régiments, etc.

ENSEIGNEMENT SIMULTANÉ.

Net.
SOLFÈGE DES ENFANTS, format in-8°, à 1 voix, le chant seul 2 50
DICTÉE MUSICALE, id. . . . . 4 »
Id. id. (faisant suite) . 4 »
SOLFÈGES ÉLÉMENTAIRES à 2 voix, in-8°, le chant seul (1re série) . . . 3 »
SOLFÈGES PROGRESSIFS à 2 voix, in-8°, le chant seul (2e série) 3 75
TABLEAU DES PRINCIPES DE MUSIQUE 1 »

ENSEIGNEMENT MUTUEL

POUR LES CLASSES NOMBREUSES

(*Moins coûteux que Wilhem*).

LE MANUEL GUIDE D'ENSEIGNEMENT, 1 volume in-8°. . . . . 8 »
La 1re ou 2e partie séparée 4 50

Net.
Le même ouvrage en 74 tableaux in-f°, complet . . . . . 12 »
La 1re ou 2e partie séparée . . . . . 7 »

ENSEIGNEMENT PARTICULIER.

Prix marqué.
GRAND SOLFÈGE, op. 27, 8e édition, à 1 voix, avec la basse chiffrée . . . 45 »
Chacune des 2 parties séparées . . . 25 »
Avec accompagnement de piano à l'usage des amateurs . . . . . 36 »
SOLFÈGE DES ENFANTS, grand format, avec l'accompagnement de piano . 25 »
GRAND SOLFÈGE POUR VOIX BE DASSE, en clef de *fa* . . . . . 36 »
80 SOLFÈGE à 2 voix; avec accompagnement de piano . . . . . 30 »
Les parties de chant . . . . . 10 »
SOLFÈGE (texte espagnol) . . . . . 20 »

ÉTUDES DE L'ART DU CHANT.

Prix marqué.
NOUVELLE MÉTHODE DE CHANT des jeunes demoiselles . . . . . 25 »
GRANDE MÉTHODE DE CHANT destinée aux études artistiques (2e édition), op. 40 . . . . . 50 »
Chacune des 2 parties . . . . . 30 »
MÉTHODE DE CHANT POUR BARYTON, dédiée à Géraldy . . . . . 25 »
MÉTHODE DE CHANT à 2 voix, dédiée Mme Damoreau . . . . . 25 »

THÉORIE DE L'HARMONIE ET DU PIANO.

L'HARMONIE RENDUE FACILE . . . . 30 »
MÉTHODE DE PIANO (2e édition) . . . 25 »

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Ce, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

20e Année. | No 42. | 16 Octobre 1853.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Gouet.
Genève, et pour toute la Suisse. Chez M. Ed. de la Flèchière, 191, rue du Terraillet
Bruxelles. Détrie Tomson, 15, rue des Dominicains.
Londres. S'adresser à M. Davison (Wessel et Cie), 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Maison Brandus, perspective Nevski.
Berlin. Schlesinger, 34, u.d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Juegerstr.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Mon testament musical (suite), par **Fétis** père. — Gymnase musical militaire, distribution des prix. — Symphonie maritime exécutée dans le foyer du Théâtre-Lyrique. Un morceau d'ensemble au Gymnase-Dramatique, par **Henri Blanchard.** — *La Sténochorégraphie ou l'art d'écrire promptement la danse*, par Arthur Saint-Léon. — Éphémérides. — Nouvelles et annonces.

MON TESTAMENT MUSICAL.

Suite (1).

On ne touche ni à l'art ni à la science, en musique, sans entrer dans l'histoire de cet art et dans celle des artistes et des savants ; ou plutôt, on ne fait pas un pas dans le domaine de cette musique, si frivole au sens de nos politiques, sans se trouver dans une immensité sans bornes, dans l'infini. Quiconque ne s'est pas occupé de ces choses d'une manière sérieuse, aurait peine à comprendre que la question la plus simpleen apparence jette souvent le théoricien et l'historien de la musique dans un dédale où la philosophie, les sciences physiques et mathématiques, l'histoire générale et particulière, l'ethnographie, la chronologie, la linguistique, la philologie, et mille autres choses, apportent leur contingent de difficultés. Pour moi, je me suis bien souvent senti accablé par le sentiment de mon insuffisance, dans l'espace sans terme où je m'étais engagé ; et pourtant Dieu m'a doué d'une volonté persistante, de la faculté d'étudier et de travailler incessamment, sans éprouver jamais de fatigue ; et enfin, certaines connaissances nécessaires au genre de mes travaux me sont devenues familières par le long espace de temps que j'ai consacré à leur acquisition. Cependant, je ne me suis pas découragé. Ne me satisfaisant jamais des premiers aperçus, je suis revenu cent fois sur les mêmes choses, à des intervalles plus ou moins éloignés, et les ténèbres se sont par degrés dissipées.

Mais, dira-t-on, pourquoi embrasser tant de choses diverses ? Pourquoi ne pas se placer dans un cadre plus étroit et plus convenable pour les facultés d'un seul homme ? Une chose bien faite a plus de mérite que cent autres qui ne sont qu'ébauchées. — Mon Dieu, je sais cela, et les questions qu'on pourrait me faire à ce sujet, je me les suis adressées autrefois ; mais l'expérience m'a éclairé, et j'ai fini par acquérir la certitude que la musique est un tout homogène dont aucune partie ne peut être traitée séparément, parce que toutes sont dans une dépendance réciproque. La théorie de l'art, celle de la science, l'histoire des hommes et des choses, tout se tient, et rien de particulier n'est complétement résolu, si toutes les autres questions ne le sont également. C'est en cela qu'est l'erreur de quelques écrivains de ces derniers temps, hommes de mérite d'ailleurs, mais qui, se plaçant à un point de vue plus ou moins limité, n'ont aperçu qu'un côté de certaines questions qu'ils croyaient embrasser tout entières, et dont les opinions prennent un caractère d'autant plus absolu, qu'ils sont moins instruits des difficultés que leur opposeraient certaines autres questions négligées par eux. En général, les hommes dont je veux parler ne sont pas assez musiciens, dans le sens que j'attache à ce mot. Ce sont presque toujours des éducations musicales commencées trop tard, ou interrompues ou mal faites. Je ne veux blesser personne, mais je citerai comme exemples ceux qui, descendus dans la tombe, ne sont plus sensibles à la critique.

Choron, grande intelligence ornée d'un savoir littéraire et scientifique étendu, était doué, d'ailleurs, d'un sentiment très-juste et très-fin, au point de vue de l'art ; néanmoins toute sa vie a été un combat entre ses puissantes facultés et l'insuffisance de son savoir en musique. De là vient qu'après avoir beaucoup travaillé, et malgré le nombre de ses publications, il n'a rien laissé qui ait une valeur positive, soit dans l'histoire, soit dans la théorie de l'art et de la science.

Perne, mieux pourvu du bagage matériel de la musique, quoiqu'il n'eût qu'une connaissance imparfaite de l'art d'écrire dans les formes scolastiques comme dans les formes idéales ; Perne, homme d'étude et de persévérance, mais dépourvu de génie, et renfermé dans un cercle trop étroit d'idées, ne s'est attaché qu'aux faits, sans s'occuper des causes et des relations. Il a éclairci quelques questions relatives à la musique des Grecs ; mais son analyse n'en saisit qu'un côté. C'est pour cela que tous ses résultats ont été remis en question par Bellermann et Fortloge. Perne a passé toute sa vie à rassembler des matériaux pour une histoire de la musique qu'il n'aurait pu faire, parce qu'on ne peut être historien sans avoir la vue pénétrante. Il a écrit un traité d'harmonie oublié presque aussitôt que publié, et qui n'est qu'une méthode empirique. Enfin, il a si mal apprécié l'importance des choses, dans les travaux dont il s'occupait, qu'il a employé plus de vingt années à copier d'immenses manuscrits, et même des livres imprimés, dont les extraits utiles auraient pu être faits en quelques pages.

Parlerai-je de Bottée de Tulemon ? Celui-là était aussi travailleur zélé et doué d'un courage infatigable ; mais, très-médiocre musicien et esprit borné, il ne put toucher à aucun des grands principes de l'art ou de la science, et il dut s'arrêter à des recherches de philologie musicale dans lesquelles il a fait quelques trouvailles de peu de valeur, mais où sa courte vue l'a souvent fourvoyé.

(1) Voir les nos 33, 35, 37, 38 et 40.

Le mérite du conseiller de Kiesewetter ne peut être contesté ; il avait une lecture immense ; son dévouement à l'art était absolu ; il étudiait avec ardeur les questions dont il s'occupait et y portait beaucoup de bonne foi ; mais il manquait de savoir en musique, et se laissait égarer par d'étranges préjugés. La faiblesse de ses connaissances musicales s'est trahie dans la polémique qu'il entreprit contre moi, en 1830, sous le pseudonyme de *Leduc*, à l'occasion de l'introduction du quatuor en *ut* de Mozart (œuvre 10e), que j'avais analysée dans la *Revue musicale*. Pour contester une règle fondée sur la division harmonique de l'octave, dont je m'étais servi dans cette analyse, il accumula, dans ses articles de la *Gazette musicale* de Leipsick, des exemples où toutes les horreurs qu'on peut faire en harmonie se trouvaient rassemblées. Lorsque je montrai ces exemples à Cherubini, il me dit : *Pourquoi répondez-vous à un homme* (1) *qui écrit de pareilles choses?* Quant aux préjugés de Kiesewetter, on peut dire qu'il en avait sur toutes choses. Ainsi, il s'était persuadé qu'il n'y a rien de fondé dans la différence des tonalités de l'antiquité, du moyen âge, de l'Orient et de la musique moderne, et qu'il n'y a jamais eu d'autres gammes que celles de nos modes majeur et mineur, parce qu'elles sont dans la nature. Cette erreur capitale a faussé tous ses travaux historiques ; c'est elle qui lui a fait écrire toute une théorie fausse de la transposition des compositions des maîtres du XVIe siècle dans les tons de la musique moderne (ancienne *Gazette musicale* de Vienne); c'est elle qui lui a fait diriger contre moi son livre sur la musique des Arabes ; c'est elle encore qui, dans toutes les traductions en notation moderne des monuments de l'ancienne musique contenus dans son *Histoire de la musique occidentale et moderne*, et dans son livre *sur les Destinées et la constitution de la musique mondaine*, lui a fait ajouter partout des dièses, bécarres et bémols qui font naître des relations de quartes majeures ou diminuées auxquelles les vieux maîtres n'ont jamais songé, et qui auraient déchiré leur oreille. Un autre préjugé de Kiesewetter consistait à nier le caractère chargé d'ornements de toute la musique religieuse ou mondaine de l'Orient, aussi bien dans l'antiquité que dans l'âge moderne ; caractère qui se retrouve chez tous les peuples de l'Asie caucasienne, en Egypte, en Abyssinie, chez les Arabes et les Maures d'Afrique et d'Espagne, et qui pénétra en Italie et dans le midi de la France à diverses époques. Ce caractère, que j'ai signalé en plusieurs endroits et que de récentes relations, venues de toute part, ont constaté aussi bien que les tonalités orientales dont j'ai fait connaître les conséquences ; ce caractère, dis-je, a donné naissance aux notations par signes collectifs ; notations bien antérieures à l'invention attribuée à saint Jean de Damas pour la notation des livres de l'Église grecque d'Orient, dont le principe se retrouve chez différents peuples, et qui, introduites dans le nord de l'Europe par les populations gothiques, se sont ensuite propagées en Europe, où, sous une forme particulière, elles ont reçu le nom de *neumes*. Lorsque Kiesewetter a lu ces propositions dans le *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, qui est placé en tête de ma *Biographie universelle des musiciens*, il s'est persuadé que c'était une sorte de boutade jetée au hasard pour en essayer l'effet, et il a dirigé contre elles son livre *sur la musique des Grecs modernes*, et une suite d'articles publiés dans la *Gazette musicale* de Leipsick, pour démontrer que saint Jean de Damas est bien l'auteur de la notation employée dans les livres de chant de l'église grecque ; que la musique d'église des peuples de l'Egypte n'est point chargée d'ornements, et enfin que les neumes sont ce qu'un ancien auteur appelle *la note romaine*. Il emprunta cette dernière erreur à Baini. Je n'en ai pas fini avec les préjugés de Kiesewetter ; car il ne voulait pas admettre d'autre école de chanteurs et d'harmonistes que l'école belge, aux XVe et XVIe siècles ; et contre l'évidence dont je l'ai accablé par la suite, il soutenait dans son Mémoire sur les musiciens néerlandais, qu'il n'y avait pas eu d'école française à la même époque. Enfin, son penchant à se mettre en opposition avec moi l'a conduit à se jeter dans les erreurs aristoxiennes à la fin de sa vie, et à soutenir l'intolérable doctrine de la division du ton en deux tons inégaux.

(1) Je change l'expression dont il s'est servi.

Si nous examinons pourquoi un homme instruit comme l'était Kiesewetter a pu se laisser entraîner à tant d'erreurs, nous aurons la preuve d'une part que la connaissance approfondie de l'art lui a manqué, et de l'autre, qu'il n'a pas saisi l'histoire de cet art dans son ensemble, et qu'il ne l'a conçue que par fragments dont le point de contact lui a échappé.

Bien d'autres, que je pourrais nommer, partagent encore aujourd'hui ses illusions et ne manquent pas les occasions où ils peuvent attaquer mes principes ou mes opinions sur les temps obscurs de l'histoire de la musique ; mais tout cela me cause peu d'émotion. Celui qui, depuis si longtemps, médite sur les mêmes choses, qui étudie tous les monuments, les compare entre eux, pèse les diverses opinions, et s'attache incessamment à généraliser et à remonter aux causes ; celui qui, enfin, a voulu pendant tant d'années perfectionner son travail, au lieu de le publier à l'état d'ébauche, suivant la méthode ordinaire, celui-là n'émet point à la légère des idées sur des choses auxquelles il attache tant d'importance. J'ai l'habitude de ne rien admettre sans cause, et cette cause, quand un fait patent, un témoignage contemporain, un monument saisissable, évident et tangible ne me la fournit pas, je la cherche par la droite raison. Il y a deux sources pour l'histoire, à savoir, les faits mis hors de doute et, en leur absence, la nature des choses et l'analogie. Si l'histoire ne se pouvait faire qu'avec des monuments certains, ou dont on examinerait à chaque pas, dans tous les détails, la certitude et la valeur, on ferait de l'archéologie, non de l'histoire véritable, qui doit être saisie dans ses grands traits et traitée largement par des vues d'ensemble. L'archéologie est une bonne chose, je le reconnais, et lorsqu'elle est nécessaire, j'y ai recours, mais il ne faut pas se persuader qu'elle puisse tenir lieu de l'histoire ni prendre sa place. Je fais cette observation parce que notre époque, en opposition à l'esprit français du XVIIIe siècle, montre trop de penchant à se faire pédante, et fait volontiers de l'érudition, à défaut d'autre chose. Nous tombons dans le Mathanasius, et faisons de savants commentaires sur des choses qui valent à peu près la chanson de Margot. Je veux m'expliquer ici sur des difficultés que m'ont faites des hommes à courte vue sur quelques-unes de mes idées concernant l'histoire de la musique.

L'histoire de la musique se divise en deux époques. La première, qui se compose de plusieurs milliers d'années, comprend toute l'antiquité depuis les origines plus ou moins saisissables jusqu'à l'anéantissement de la puissance romaine par les Barbares. Dans ce long période de temps nous ne pouvons connaître ce qui aurait droit surtout de nous intéresser, c'est-à-dire l'art en ce qu'il était, l'art véritable, l'art qui émeut, dans une détermination ou dans une autre, car il n'en est pas parvenu de monuments jusqu'à nous. Nous n'avons, sur les effets que produisait cet art, sous ses formes diverses, dans l'antiquité, que les opinions des philosophes, les récits des historiens et les hyperboles des poëtes. Plus heureux en ce qui concerne les constitutions tonales, les notations, les formes d'instruments et d'autres accessoires, nous pouvons, nonobstant tous les efforts des commentateurs, des archéologues et des philologues pour embrouiller les choses qu'ils ne connaissent pas ; nous pouvons, dis-je, refaire d'une manière satisfaisante l'histoire de ces parties de la musique antique. En soi, cela aurait assez peu d'intérêt ; car l'histoire de la musique, c'est la musique elle-même ; et si l'on ne possède pas cette musique, il n'y a pas d'histoire à faire. Mais si ce que nous savons de la musique de l'antiquité est de peu d'importance en soi, cela en a beaucoup pour éclaircir les commencements de l'art que nous possédons et qui nous charme ; car les origines des tonalités modernes, des notations, de certains genres d'instruments et de certaines idées de théorie générale, y sont précisément contenues. Malheureusement, tout n'y est pas clair, évident, palpable ; l'hypothèse est souvent la seule route ouverte à l'historien pour arriver à la vérité : j'entends l'hypothèse basée sur la nature des choses, sur l'analogie, les probabilités, et certaines données qui, séparées les unes des autres

seraient peu significatives, mais qui, rapprochées et discutées avec discernement, acquièrent de la valeur et donnent du poids aux conjectures. Toute vérité, dans les travaux de ce genre, est d'abord à l'état d'hypothèse. Je ne repousse donc pas le reproche qu'on m'a fait d'avoir souvent recours à ce moyen, lorsque je traite de l'histoire de la musique de l'antiquité; car je suis le premier à déclarer que toute l'histoire de la musique dans cette première et longue époque est toute hypothétique; mais j'ai acquis la conviction, par les rapports que j'ai saisis dans les choses, que mes hypothèses sont la seule vérité possible. C'est par des procédés semblables que Micali a pu faire sa belle *Histoire de l'Italie avant la domination des R mains*; l'hypothèse a été aussi son refuge lorsque les monuments lui manquaient : son livre en a-t-il moins de valeur pour cela? Examinons pourtant quelques-uns des points sur lesquels on m'attaque, et d'abord parlons des tonalités.

Tout ce qui nous reste des plus anciennes traditions de l'Inde, de la Perse, de l'Arabie et de la Grèce, démontre que la conception des rapports des sons a été originairement prise dans de petits intervalles, et que les premières tonalités ont eu ces intervalles pour base. Naguère encore, ou plutôt de nos jours, ces traditions étaient encore vivantes dans certaines contrées de l'Asie, en Égypte, en Algérie, et M. Mariano Soriano Fuertes vient de nous apprendre (*Musica Arabe-Espanola*), qu'elles ne sont pas encore effacées de certaines provinces de l'Espagne. J'ai cherché quelles pouvaient être les causes de cette analogie de conception des tonalités dans la haute antiquité, chez des peuples séparés par des distances immenses, comme les peuples de l'Inde, les races sémitiques du Caucase, les Pélasges de la Grèce et de l'Asie-Mineure, et les Tyrrhéniens de l'Étrurie. J'ai suivi pas à pas chez les historiens et les ethnologues les migrations d'une même population s'étendant par degrés, depuis plus de trois mille ans avant l'ère chrétienne; partant de l'Inde et de l'Himalaya, portant partout certains mythes religieux, certaines racines de langage qui se démontrent par les analogies du sanscrit avec le grec, le latin, les langues germaniques et celtiques, et enfin laissant sur toute sa route, comme souvenirs de ses stations, ces monuments gigantesques et grossiers connus sous le nom de *cyclopéens*. En possession de cette raison des rapports qui m'avaient frappé, j'ai suivi les transformations des tonalités, et j'ai pu donner l'explication claire, nette, précise de ce qui, chez les écrivains de l'antiquité, ne se présente que d'une manière obscure dans des passages contradictoires. J'ai prouvé que la plus ancienne musique grecque sur laquelle nous ayons quelques renseignements, c'est-à-dire celle d'Olympe et de Hyagnis, antérieure de plus deux cents ans à la guerre de Troyes, n'a pu être qu'enharmonique du premier système; qu'après la conquête de la Grèce par les Hellènes, cette tonalité avait passé au second système enharmonique; qu'ensuite la difficulté des intonations avait conduit au système chromatique, et qu'enfin on n'était arrivé à la tonalité diatonique que par une dernière transformation. Or, cette théorie historique est absolument inverse de celle qui a cours parmi les partisans de la musique de la nature; il n'est donc pas étonnant qu'on ait crié à l'hypothèse et que Kiesewetter se soit tiré d'affaires en traitant de rêverie la diversité des tonalités et la succession que j'ai établie dans leurs modes de transformation; mais je défie qu'on explique une multitude de passages des écrivains de l'antiquité et qu'on rende raison des théories que nous ont laissées des musiciens hindous qui écrivaient il y a quelques milliers d'années, ainsi que nous entendons encore chez certains peuples de l'Orient. On a dit que les divisions enharmoniques exposées dans des ouvrages de la plus haute antiquité n'ont été que des spéculations théoriques qui n'ont pas trouvé d'emploi dans la pratique, et l'on a donné pour preuve le témoignage d'un officier anglais de nos jours, auteur d'un ouvrage de peu de valeur sur la musique de l'Inde, qui n'y a pas trouvé de différence sensible avec la tonalité européenne. Attendez un peu, et vous pourrez aussi nier la réalité des dix-sept intervalles dans les modes de la musique arabe, comme l'a fait Kiesewetter. Nous avons sous les yeux une population turque en bottes vernies et en gants jaunes; le grand Seigneur a une musique italienne; des pistons, des sax-horns et des *tuba* ont pris dans son orchestre les places du *zamr*, de l'*ér'agych*, du *néfir* et du *souffarah;* le piano d'Erard a fait disparaître du sérail l'*eoud* et les mandolines appelées *tambour;* il n'y a pas jusqu'au dromadaire qui ne deviendra un animal fabuleux quand le chemin de fer sillonnera le désert, à moins que le *simoun* ne s'en mêle. Notre siècle est en train de nier tout, et ne prend au sérieux que lui-même, à l'heure qu'il est; mais ce n'est pas avec ces idées misérables qu'on fait de l'histoire, surtout l'histoire d'un art tel que la musique.

Avec la gradation que j'ai établie dans la succession des genres, j'arrive naturellement aux modifications que subissent les modes, leur conformation, leur nombre aux différentes époques, et enfin à leur resserrement dans les huit modes du chant ecclésiastique grec au IIe siècle. Je vois ces huit tons s'introduire de l'Orient en Europe et se trouver en opposition avec les nombreux partisans de la doctrine pythagoricienne, dont Boèce fut plus tard le dernier représentant, et ceux-ci, fidèles aux anciennes traditions, conservent leurs quatorze modes. Des chants sont composés pour l'Église dans les neuvième et treizième de ces quatorze modes; mais la doctrine des huit tons finit par triompher, et les quatorze modes sont oubliés. Cependant les chants qui ont été admis dans l'Eglise, et qui sont composés dans ces modes, lesquels ne correspondent à aucun des huit tons, ces chants doivent être conservés; on imagine alors la transposition. Les chants du neuvième mode passent dans le premier ton, ceux du treizième mode dans le cinquième ton, ou dans le septième. Mais le neuvième mode répond à notre ton de *la* mineur, qui n'a qu'un demi-ton entre la cinquième note et la sixième; il faut donc ajuster le premier ton (*ré*) à ces conditions, ce qui ne se peut qu'en baissant le *si* d'un demi-ton. Mais le treizième mode répond à notre ton d'*ut* majeur, dont les deux demi-tons sont placés entre le troisième et le quatrième degré, et entre le septième et le huitième. Donc si on transpose un chant de ce mode dans le cinquième ton, il faut baisser le quatrième degré d'un demi-ton, et si on le transpose dans le septième, il faudra élever la septième note. Telle a été l'origine de l'introduction du bémol, du bécarre, et même du dièse (quoiqu'on ne l'ait point écrit) dans la tonalité du plain-chant. Les chants composés originairement dans le premier ton n'ont pas le *si* bémol, parce qu'ils sont construits de telle sorte qu'il n'y a pas de fausse relation de ce *si* avec le *fa*; mais les chants transposés du neuvième mode dans ce ton ont tous le *si* bémol, parce que cette note est caractéristique de leur construction. Il en est de même pour les chants composés originairement dans le cinquième ton, et pour ceux du treizième mode qui y sont transposés; les premiers n'ont pas de bémol au *si*, les autres l'ont nécessairement. Quant aux chants du treizième mode transposés dans le septième ton, on ne leur a pas donné de signe de note sensible, parce qu'on n'en avait pas imaginé, et qu'il n'a été connu que très-tard; mais tous les anciens auteurs nous démontrent qu'on chantait autrefois comme si ce signe était écrit. Nous voici donc arrivés par degrés à la seconde époque de l'histoire de la musique, époque vraie de cette histoire, parce que c'est celle d'un art dont nous avons les éléments. Sur celle-là on ne me fait pas de difficulté, parce qu'on sait que j'en ai pénétré les mystères.

Il est plusieurs autres points sur lesquels mes idées sont complétement opposées aux traditions ordinaires : on ne manque pas d'appeler cela mes hypothèses. Ce n'est point ici le lieu d'entrer dans toutes ces discussions; mais je veux dire quelques mots de ce qui concerne les notations, pour faire voir en quoi mes adversaires n'ont pu me comprendre. Or, il est admis par tradition que saint Jean de Damas a imaginé, au commencement du VIIIe siècle, la notation dans laquelle sont écrits tous les livres de chant en usage dans l'Église grecque d'Orient. Je ne dirai pas qu'il n'est pas dit un mot de cette invention dans le *Traité de musique* attribué à ce saint, car je ne m'attache point à des raisons semblables. S'il en était parlé dans cet ouvrage, je dirais que le livre n'a point été fait par le saint. On n'invente pas plus une écriture qu'une langue. Les types des inventions de cette espèce sont dans l'enfance

du monde : ils se transmettent par tradition, se modifient et se transforment de mille manières ; mais personne n'a le pouvoir de faire adopter des inventions de cette espèce absolument nouvelles par les populations. J'examine le chant de l'Église grecque, celui de l'Église arménienne, de l'Église d'Abyssinie, des Juifs d'Orient, le chant populaire de tout l'Orient, et je vois que partout les tremblements de voix, le trille, le mordant, l'appogiature, le groupe, les ports de voix ascendants et descendants sont tellement inhérents à la mélodie, que ces peuples, comme le remarque Villoteau, ne comprennent même pas le son isolé comme nous le concevons. Pour eux, un son, c'est ce qui se trouve sur une syllabe, une forme, un accent ; c'est un groupe de plusieurs sons ; et pour chacun de ces groupes ils ont un signe comme nous en avons pour les sons isolés. C'est la nature musicale de ces populations : cette nature fut, sans aucun doute pour moi, au temps de Sémiramis, c'est-à-dire plus de 1,900 ans avant Jésus-Christ, ce qu'elle est aujourd'hui. La pensée de représenter des groupes de sons par des signes a pu et a dû venir alors aussi bien que postérieurement, et on a pu prendre ces signes dans un alphabet oriental, comme on a représenté des sons isolés avec les signes de l'écriture sanscrite dans l'Inde, et avec les lettres diversement modifiées de l'écriture grecque dans la Grèce. La notation du chant de l'Église grecque est évidemment une modification d'une notation antérieure comme celles des Juifs, des Arméniens ; comme celle qu'on trouve en Europe dans le moyen âge sous le nom de *neumes*, parce que tout cela représente un même système de conception de chant.

Par la même raison, les langues grecque et latine, qui, par leur accentuation et leur quantité rigoureusement mesurée, ont besoin que chaque son soit déterminé, détaché, articulé, ces langues, dis-je, ont fait naître les notations par des signes d'un seul son. Nous connaissons en effet la notation des Grecs, qui est dans ce système. Or, on sait que les Romains, dans tout ce qui est du ressort de la musique, ont été instruits par les Grecs. Il était impossible qu'il en fût autrement, car le système rhythmique de leurs langues est identiquement le même. Nul doute donc que les Romains ont noté leur musique ou par les signes de la musique grecque, ou, ce qui est plus vraisemblable, par les lettres de leur propre alphabet. N'oublions pas d'ailleurs que Boèce, au commencement du XVIe siècle, explique la notation grecque par les lettres romaines, et que plusieurs siècles plus tard nous retrouvons la même notation dans les manuscrits. La notation romaine était donc la notation par les lettres, et la notation des neumes est une notation dans le système du chant oriental, dont le caractère particulier, analogue aux écritures gothiques, m'a fait croire qu'elle a été introduite par les populations du Nord qui ont détruit la puissance romaine, car cette notation n'est certainement pas venue directement de l'Orient. Mes adversaires veulent que ce soit là *la notation romaine* ; pour moi, je ne vois qu'un non sens dans cette assertion ; car je ne puis admettre d'effet sans cause, et je ne puis croire qu'un peuple ait eu un système de chant antipathique à sa langue et à sa poésie.

Ce n'est pas tout : par l'analogie, par l'étude que j'ai faite de ces notations ; par les noms mêmes des signes, qui sont, pour plusieurs, identiquement semblables aux noms des signes dans d'autres notations orientales ; enfin, par la connaissance certaine que j'ai du caractère du chant de tous les peuples, j'ai traduit des morceaux dont l'exactitude a été niée. Certains écrivains, qui ne se doutent pas de ce qu'est la vraie musique au moyen âge, ont essayé d'autres traductions qui sont en opposition absolue avec le caractère certain de cette musique. D'autres prétendent qu'on ne peut traduire ces notations quand elles ne sont pas accompagnées de clefs ou de lignes pour donner une signification déterminée aux signes. S'il en était ainsi, à quoi auraient donc servi tous les manuscrits notés sans clefs et sans lignes qui se trouvaient dans toutes les églises et que nous possédons encore ? On ignore, en général, que chaque ton a un type qui se reconnaît immédiatement dans le chant noté par neumes en l'absence de clefs et de lignes. Je ferai voir tout cela clair comme le jour dans mon *Histoire de la musique*.

J'en ai dit assez pour faire comprendre que j'ai conçu cette histoire d'une manière absolument différente de celle de mes prédécesseurs, et pourquoi j'ai été déterminé à la concevoir ainsi. C'est un ensemble où tout se tient et dans lequel je suis toujours guidé par le raisonnement et la nature des choses quand les autorités de fait me font défaut. C'est certainement une chose nouvelle qu'une histoire de l'art faite à ce point de vue : la postérité prononcera sur sa valeur.

FÉTIS père.

(*La fin à un numéro prochain.*)

GYMNASE MUSICAL MILITAIRE.

Distribution des prix.

La distribution annuelle des prix a eu lieu dimanche dernier au Gymnase musical militaire. M. le général Courand, commandant de la place de Paris, présidait à cette solennité, où assistait un public nombreux parmi lequel on remarquait plusieurs de nos illustrations littéraires et artistiques. La séance a commencé par l'exécution du *Pas redouble*, qui a obtenu un prix d'honneur dans le concours d'harmonie et de composition de musique militaire. L'auteur de ce *Pas redoublé*, M. Selmer, élève de M. F. Bazin, est non-seulement un compositeur distingué, mais aussi un instrumentiste de grand talent. L'année dernière, M. Selmer obtint également un premier prix d'honneur pour la clarinette, et l'on se rappelle encore l'effet qu'il produisit au concert de la distribution des prix. Le *Pas redoublé* de M. Selmer se fait remarquer par un style élégant que rehausse une instrumentation vigoureuse et brillante. M. Selmer vient d'être nommé chef de musique. Nous félicitons le colonel qui possédera un aussi habile musicien.

Après l'exécution du *Pas redoublé* de M. Selmer, M. Carusson, ancien lieutenant de vaisseau, aujourd'hui secrétaire du Gymnase musical militaire, a proclamé le nom des lauréats, qui sont venus recevoir leurs couronnes des mains de M. le général Courand. Comme toujours, un concert suivait la distribution des récompenses. Celui de cette année commençait par l'ouverture de *Guillaume Tell*, de Rossini, habilement arrangée pour musique militaire par M. Cousin, ancien élève du Gymnase et aujourd'hui chef de musique au deuxième régiment du génie. Ensuite un chœur, plein de mélodie expressive et charmante, intitulé la *Reine des nuits*, a été très-bien chanté par les élèves, sous l'intelligente direction de M. Hubert : c'est une des inspirations les plus heureuses de son auteur, M. F. Bazin.

Le duo de hautbois et basson de M. Carafa, que l'on a entendu après, est un bon morceau instrumental, conçu et écrit avec art, pour faire briller les deux solistes qui l'ont exécuté. Ces solistes sont MM. Goecke, élève de M. Verroust, et Dubois, élève de M. Cokken. La musique de cavalerie a exécuté ensuite un *Pas redoublé* de M. Gibert, élève de M. F. Bazin. Ce *Pas redoublé* a valu à son auteur le premier prix de composition. M. Gibert manie avec une grande facilité cet orchestre de cuivre qui présente tant de difficultés, et son *Pas redoublé* a beaucoup de mérite. Un chœur de *Jérusalem*, de Verdi, et le *ballet des Patineurs* du *Prophète*, de Meyerbeer, ont succédé à ce morceau. L'ouverture de *Madelon*, de M. Bazin, supérieurement arrangée pour la musique de cavalerie par M. Gibert, et exécutée d'une manière brillante, a fait le plus grand plaisir.

Enfin, une valse pour piano, de Mme Mennechet de Barival, intitulée *la Duchesse de Fontanges*, écrite pour la musique militaire par M. Selmer, terminait le concert. Cette valse est d'une allure élégante et distinguée. Le public l'a vivement applaudie, comme une gracieuse conclusion de ce brillant programme.

SYMPHONIE MARITIME

Exécutée dans le foyer du Théâtre-Lyrique.

On s'occupe depuis longtemps en Belgique, nous disent les journaux de ce pays, de rendre la Senne navigable et de faire de Bruxelles un port de mer. Après la construction de la frégate qui orne les rives de la Seine, Paris a vu surgir dans son port la charmante corvette portant le nom de *la Sole*, qui est sur le point de partir du port Saint-Nicolas pour retourner à Bordeaux. On ne pourrait nombrer les compositeurs de salon inspirés par la mer, qui *se plaint toujours*, comme le dit poétiquement une romance océanique. Les chants de matelots, de corsaires, de mousses qui regrettent leur mère, et que leurs mères regrettent plus encore, abondent depuis l'air des *Deux reines*, de Monpou : *Adieu mon beau navire* ! Après les romans maritimes de Cooper, du capitaine Marryat, de M. Eugène Sue, voici venir une symphonie maritime, intitulée : *la Vie du marin*, composée par M. Malibran, qui a étudié consciencieusement son art, en Allemagne, sous le célèbre Spohr, et qui, de plus, est un violoniste distingué et bon chef d'orchestre. Sa symphonie, exécutée dimanche passé dans le foyer du Théâtre-Lyrique, est une grande scène maritime dont les paroles lui ont été données par M. de la Landelle, romancier maritime aussi, et qui s'est fait poëte, et qui a dit, récité ses vers, pour remplir les intervalles de l'instrumentation, en librettiste tout dévoué à son musicien. *La Vie du marin*, la mer toute seule même, est un drame grandiose, pittoresque, et le poëte a raconté d'une façon variée et suffisamment dramatique l'*odyssée* de *la Danaé*, jolie frégate montée par une famille de marins intrépides et joyeux. L'unité de la pensée musicale n'était guère possible dans ce panorama mouvant, dans ces impressions multiples des personnages changeants comme les flots où ils passent leur vie. Cependant, le compositeur, privé des ressources d'un orchestre complet pour l'exécution de sa pensée, puisqu'il n'avait qu'un quatuor, a prouvé qu'il sait écrire et disposer, en musicien habile, le drame instrumental. Il a remplacé les instruments à vent et de percussion par le piano, voire même par la grosse caisse, le tambour, le triangle, qu'il a fait intervenir avec mesure et sans abus, et qui ont produit des effets neufs et piquants. Le violon solo et avec sourdine, joué par l'auteur, imite au mieux les sifflements du vent.

La danse des matelots, dont le thème est emprunté aux premières mesures du pont-neuf, *J'ai vu la meunière du moulin à vent*, est traitée en homme qui sait tirer parti d'un motif quelque restreint qu'il soit, et faire surgir d'une ou deux mesures des effets inattendus et neufs. Le motif en question est fugué d'une façon pittoresque et dramatique. Au reste, ce n'est tout, par le temps qui court, d'avoir des idées, de les bien employer, d'en tirer des effets riches et variés, il faut avec cela beaucoup d'argent pour payer une salle et des interprètes intelligents qui puissent produire convenablement votre œuvre dans le monde artistique, si difficile à réveiller, à émouvoir. L'exécution de la *Vie du marin* avait cela de pittoresque, que beaucoup de retardataires dont je faisais partie, n'ont pu trouver de place que sur l'escalier tournant du foyer du Théâtre-Lyrique, où se passait la chose, lieu qui avait tout l'air de l'entrepont d'un navire, et donnait à cette audition une sorte de couleur locale, un aspect maritime et naval.

UN MOT SUR L'ENSEMBLE

AU GYMNASE-DRAMATIQUE.

L'âme, le sentiment musical, la mélodie, le don inné de la juste expression, et celui de bien phraser chez le virtuose instrumentiste ou chanteur, forment un *quelque chose* de vague et pourtant d'indispensable pour cultiver avec succès le plus vague des arts, ce *quelque chose* qui cependant est en continuelle opposition avec les parties non moins essentielles de cet art, et qu'on appelle mesure rigoureusement observée, harmonie, style sévère, fugue, et toute la partie mathématique de la science des sons.

Bien que ces choses semblent s'exclure l'une l'autre comme le génie et la raison, comme la tolérance et le fanatisme en religion, il faut reconnaître qu'il est dans les besoins intellectuels de l'humanité de les rapprocher.

Au nombre de ces mots d'une signification tout à la fois vague et positive, il faut distinguer celui d'*ensemble*, qui porte en lui une riche acception. J.-J. Rousseau dit assez singulièrement, ce nous semble, qu'il ne s'arrêtera pas à l'explication de ce mot, pris pour le rapport convenable de toutes les parties d'un ouvrage entre elles et avec le tout, parce que c'est un sens qu'on lui donne rarement en musique. Si notre philosophe musicien revenait en ce monde, il penserait et dirait : Autre temps, autre définition. Le MORCEAU D'ENSEMBLE, comme on nous l'a fait depuis, est suffisamment musical. J.-J. Rousseau reconnaîtrait de nouveau que l'*ensemble* ne dépend pas seulement de l'habileté avec laquelle chacun lit sa partie, mais de l'intelligence avec laquelle il en sent le caractère particulier, et la liaison avec le tout. Le MORCEAU D'ENSEMBLE, né du duo, du trio, du quatuor, est frère du quintette, du sextuor, du septuor, de l'octuor, du nonetto, et père du finale. Le citoyen de Genève, qui ne laissait jamais échapper l'occasion de lancer une épigramme contre notre nationalité artistique, prétend que lorsque la musique ne dit rien, et qu'on n'y sent qu'une suite de notes sans liaison, il n'y a point de tout auquel chacune rapporte sa partie ; et l'exécution va toujours mal. Voilà pourquoi la musique française n'est jamais *ensemble*. Il aurait retenu ce trait et celui qui termine d'une façon si piquante son article *Génie*, s'il avait entendu le MORCEAU D'ENSEMBLE à quatorze voix d'*Il Viaggio à Reims*, qui depuis a figuré dans *le Comte Ory*, le beau septuor des *Huguenots*, la sombre et terrible délibération chez le comte de Saint-Bris du même ouvrage, et tant d'autres chefs-d'œuvre épars dans nos partitions françaises.

De même que la *république* de Platon n'est pas seulement considérée comme système spécial de la science des sons, mais comme un accord harmonieux de toutes les parties organiques de l'ordre social, la parfaite exécution d'un ouvrage dramatique offre aux auditeurs un tout harmonieux qu'on peut appeler un MORCEAU D'ENSEMBLE. C'est ainsi que nous désignerons, par exemple, le drame intime et de cœur intitulé *le Pressoir*, dû à la plume éloquente de Georges Sand, qui fut notre collaborateur dans *la Gazette musicale*. Sans nous arrêter au mérite de l'ouvrage, à ses caractères variés et logiques, à son style ferme, élégant et passionné, nous nous contenterons de nous rendre l'écho de l'admiration qui retentit dans tout Paris sur la manière dont les acteurs du Gymnase se sont faits les interprètes de Mme Sand. Oui, sans doute, il y a de la musique noble et touchante dans ces pensées, ces cris arrachés de l'âme et jetés sur le papier ; mais il n'y a pas moins d'harmonie dans ces caractères si bien peints par la physionomie, le geste, les voix diapasonnées de ceux qui semblent avoir servi de modèles à ce délicieux tableau de genre dans la pensée de l'auteur. Quelle dignité populaire, quelle sensibilité profonde et contenue dans le jeu de Bressant ! Lafontaine exprime non moins profondément son amour orgueilleux, triste, brusque et même brutal, parce qu'il est méconnu. Ce rôle, qui n'a qu'un sentiment, qu'une couleur, est très-difficile à jouer. Ceux de Dupuis et de Geoffroy sont dits d'une façon ravissante ; ils peignent délicieusement la présomption villageoise, le ton avantageux à des âges différents, et de la manière la plus gaie, la plus divertissante : les deux artistes y sont excellents. Mlle Laurantine et Mme Lesueur contribuent on ne peut mieux à cet ensemble merveilleux, et Lesueur le complète. Quel type de vieux paysans ! Il faut s'écrier avec le peintre : C'est plus beau que nature ! Costume, tenue, œil, geste, ton, démarche, *temps*, tout est admirable. L'acteur de province, et quelquefois même ceux de Paris se griment avec exagération; ils font grimacer la nature, le vrai ; ils appelent cela *se faire une tête*, en termes de métier. Artistes

désireux de mériter ce nom, modelez-vous sur Lesueur. Allez voir... non, allez entendre au Gymnase-Dramatique le MORCEAU D'ENSEMBLE intitulé *le Pressoir*.

HENRI BLANCHARD.

LA STÉNOCHORÉGRAPHIE

ou l'Art d'écrire promptement la danse,

PAR ARTHUR SAINT-LÉON.

L'art du danseur passe vite et sans laisser de trace, *schnell und spurlos*, comme l'a dit Schiller de l'art du comédien. Le charme s'évanouit avec l'artiste : il ne reste rien de ses œuvres, et la postérité ne recueille qu'un vain bruit qui ne lui apprend rien de ce qu'était son génie. « L'art est difficile, ajoute le grand poëte, et passagère » sa récompense : la postérité ne tresse pas de couronnes au comé- » dien. »

Schwer ist die Kunst, vergänglich ist ihr Preis,
Dem Mimem flicht die Nachwelt keine Kränze.

Faut-il regretter qu'il en soit de même à l'égard du danseur ? Peut-on espérer qu'il en soit autrement? Pour M. Saint-Léon, l'auteur de la *Sténochorégraphie*, ces deux questions ne font pas l'ombre d'un doute. Oui, suivant lui, c'est une chose fâcheuse et triste que la danse s'efface, comme la parole, que la *chorégraphie* n'existe que de nom, que les maîtres de ballets modernes ne se doutent pas de ce que faisaient les maîtres anciens, et soient hors d'état de reproduire leurs ouvrages; que celui qui compose, invente, soit aussitôt volé, pillé par des plagiaires, sans avoir le moyen d'établir sa propriété. « S'il veut réclamer, » quelle preuve pourra-t-il donner que *telle ou telle coupe de pas*, » *telle ou telle suite d'enchaînements* sont de lui? Comment trans- » mettre à un maître de la province ou de l'étranger l'ouvrage d'un » autre ? Par des indications vagues, en employant des termes qui ne » sont peut-être pas ceux employés par ce maître, moyens qui, dans » tous les cas, et pour expliquer toutes les *phases* d'un ballet, d'un » divertissement ou même d'un pas, exigeraient un immense volume » de correspondance souvent incompréhensible et certainement insuf- » fisante, sans compter l'obligation pour le *compositeur* d'écrire *dans* » *la langue* de celui auquel il adresse son œuvre. »

Voilà le mal très-nettement indiqué par M. Saint-Léon, et maintenant voici le remède qu'il propose : « Selon moi, l'art de la *danse* est dans » l'enfance ; ce que de nos jours on est convenu d'appeler la CHORÉ- » GRAPHIE n'existe réellement pas. En effet, que veut dire le mot » CHORÉGRAPHIE? *Ecrire la danse*, et non pas *la composer*. Or, pour » l'écrire, il faut absolument une *méthode*, comme il y en a pour la » composition musicale, les instruments, le chant ; et pour faire cette » méthode, il faut de toute nécessité une *langue unique*, comprise par » tous ceux qui veulent utilement et sérieusement *professer* ou *créer*. » J'ai donc pensé que le meilleur moyen d'arriver à ce but était d'établir » en principe que la danse se compose de *pas*, les pas de *temps*, et les » temps de *mouvements* (dont le nombre est assez restreint) ; d'adop- » ter pour chacun d'eux des *signes* de convention, de même que l'on » a adopté des *notes* pour chacun des sons des voix humaines et in- » strumentales, puis de se servir de la *musique* pour indiquer le *tact* et » les *nuances*, et enfin de marquer la *durée* des temps, mouvements, » oppositions de bras et de jambes par la *valeur* des notes, placée » *immédiatement* au-dessous des signes de convention. »

Tel est, en aperçu sommaire, le système adopté par M. Saint-Léon dans sa *Sténochorégraphie*. On comprendra que nous ne la jugions pas et que nous nous en rapportions aux gens compétents sur la possibilité de ses applications, sur son utilité, sur son excellence. Ce qui nous surprend un peu, nous l'avouons, c'est que l'art d'écrire la danse, s'il est vraiment aussi nécessaire et aussi facile que l'affirme M. Saint-Léon, n'ait pas été inventé plus tôt; et quand nous disons *inventé*, nous nous trompons : c'est *perfectionné* et *employé* qu'il faudrait dire, car l'invention première remonte à des temps reculés, à la fin du XVIe siècle, et, chose étrange, on la doit à un chanoine, à Thoinot-Arbeau, de son vrai nom Tabourot-Jehan, qui nous l'a transmise et léguée dans son *Orchésographie*.

Ce Thoinot-Arbeau, ou Tabourot-Jehan, était fils d'un conseiller du roi et procureur au bailliage de Dijon. Doué par la nature d'une rare vigueur et d'une grande beauté de formes, il se livrait avec ardeur à tous les exercices du corps et surtout à la danse. Son père voulait qu'il lui succédât dans sa charge; mais, encore enfant, il manqua mourir, et sa mère fit vœu, si elle le sauvait, de le consacrer à l'église. Le jeune homme se résigna et entra dans les ordres, mais sans renoncer à sa passion favorite, en théorie du moins. Les *Danses sacrées*, déjà tombées en désuétude et supprimées par arrêt du parlement, lui inspirèrent l'idée d'écrire l'ouvrage qu'il publia à l'âge de soixante-neuf ans, et qui contient le germe de l'art d'écrire la danse. L'auteur disait dans sa préface que « trop vieil et trop pesant pour s'exercer gaillardement » lui-même, il désirait que toutes danses honnêtes soient remises au- » dessus, au lieu des danses lascives et déhontées que l'on introduisit » en leur place, au regret des sages seigneurs et des dames et matro- » nes de bon et pudique jugement. »

La grave et sainte physionomie de cet apôtre des chorégraphes ouvre la galerie des maîtres de ballets que M. Saint-Léon publie comme complément de son ouvrage, et dont il accompagne chacune de ses livraisons. C'est ainsi que Beauchamps, Pécour, Dauberval, Vigano, Noverre, comparaissent successivement, et qu'à leurs portraits sont annexées de courtes biographies. Noverre, comme chacun sait, fut le grand littérateur de la danse. Voltaire le complimenta sur son talent d'écrivain, et, en effet, il ne manquait pas d'esprit; mais Voltaire allait trop loin quand il lui disait : « Votre style est aussi éloquent que vos ballets ont d'imagination. » Noverre lui-même, à la fin de ses lettres, nous donne l'analyse de plusieurs de ses ballets célèbres, *la Toilette de Vénus*, *les Ruses de l'Amour*, *les Jalousies du Sérail*, *l'Amour corsaire*, *le Jaloux sans rival*. En général, l'action de ces petits drames offrait un *pasticcio* plus bizarre qu'ingénieux de situations empruntées à des comédies et à des tragédies du répertoire. Du reste, c'est Noverre lui-même qui a écrit cette phrase, à propos de l'analyse des ballets : « Toutes les des- » criptions qu'on peut faire de ces sortes d'ouvrages ont ordinairement » deux défauts : elles sont au-dessous de l'original lorsqu'il est passa- » ble ; au-dessus, lorsqu'il est médiocre. »

Lors même que l'art d'écrire la danse eût été pratiqué du temps de Noverre, personne ne songerait à reprendre aujourd'hui ses ballets. Reprendrait-on plutôt ceux de Gardel et de Milon ? Nous pensons qu'il vaut mieux en composer de neufs; mais, hélas! quelle tâche difficile, depuis que les danseurs ont été proscrits, immolés systématiquement et avec rage. A peine si quelques-uns ont sauvé leur tête et leurs jambes dans ce *massacre des innocents !* Singulières vicissitudes! Au commencement, les hommes régnaient seuls et sans partage dans le ballet, et ce fut une énorme innovation que celle qui amena les femmes sur le théâtre : aujourd'hui les femmes ont chassé les hommes; mais il n'y a presque plus de ballet possible. Nous ne doutons pas que M. Saint-Léon ne soit de notre avis. Par exemple, nous ne sommes pas du sien, lorsqu'il dit que l'art de la danse est dans l'enfance. Évidemment le monde est trop vieux pour cela, et comme il danse depuis qu'il existe, nous ne saurions admettre que l'art soit encore aux premiers pas.

P. S.

ÉPHÉMÉRIDES MUSICALES.

16 octobre 1765. Naissance du célèbre corniste Frédéric DUVERNOY à Montbéliard.

17 — 1819. Mort de Frédéric-François CHOPIN. Il était né près de Varsovie, en 1810.

18 — 1817. Mort de MÉHUL. (Voyez les Ephémérides du 24 juin.)

19 — 1632. Naissance de Henri ELMENHORST à Parchim. Il a laissé de savantes recherches sur l'histoire de l'opéra.

20 — 1845. Première représentation à Dresde, de *Tannhauser*, opéra dont les paroles et la musique sont de Richard Wagner.

21 — 1848. Mort de la célèbre violoniste MARIA MILANOLLO, âgée de seize ans, à Paris.

22 — 1811. Naissance de Franz LISZT à Rœding, en Hongrie.

THÉODORE PARMENTIER.

ERRATA.

Dans les Ephémérides musicales du n° 40, 4 octobre, au lieu de DONNA, lisez DONNA.

Dans les Ephémérides du n° 41, 10 octobre, au lieu de KOCR, lisez KOCH.

NOUVELLES.

*** L'Académie impériale de musique annonce pour demain la première représentation du *Maître chanteur*. L'ouvrage sera joué par MM. Gueymard, Obin, Marié, Ferdinand Prévot, Coulon; Mlles Poinsot et Marie Dussy.

*** Lundi dernier, *le Prophète* avec Roger et Mme Tédesco; vendredi, *Robert-le-Diable* avec Gueymard, Depassio, Mmes Poinsot et Laborde, avaient attiré la foule.

*** Mercredi, *le Freischütz* a été donné avec le nouveau ballet, *Ælia et Mysis*.

*** Le ballet dans lequel paraîtra Mlle Rosati se répète activement. La *Betly*, de Donizetti, servira au début de Boulo, dont l'émigration est décidément autorisée. Les études de la *Nonne sanglante* commenceront dans peu de jours.

*** Le Théâtre-Français doit donner bientôt une pièce intitulée *la Corde de pendu*, pour laquelle Meyerbeer a écrit une ballade qui sera chantée par Brindeau.

*** Le théâtre de l'Opéra-Comique donnera bientôt la première représentation de *Colette*, opéra comique en trois actes, de MM. de Planard et Justin Cadaux. On dit d'avance beaucoup de bien de cet ouvrage, conçu dans les plus charmantes conditions du genre, et que la direction a monté avec un soin tout particulier. Mlle Lefebvre jouera le rôle de Colette, et l'on assure que ce rôle convient à merveille au talent naïf et séduisant de la jeune artiste. Bussine, Sainte-Foy, Ricquier et Mlle Révilly rempliront les autres rôles de la pièce.

*** *Le Nabab*, a été joué, toujours avec le même succès, mardi, jeudi et samedi. *Haydée, Marco Spada, le Toréador, la Fille du régiment, le Déserteur, l'Epreuve villageoise* et *les Noces de Jeannette* ont défrayé les autres jours de la semaine.

*** Selon toute apparence, la réouverture du Théâtre-Italien aura lieu vers le milieu du mois de novembre.

*** Au Théâtre-Lyrique, le succès de Mme Cabel, dans *le Bijou perdu*, n'a fait qu'augmenter depuis le premier jour. C'est maintenant une vogue décidée, dans laquelle la charmante musique d'Adolphe Adam a sa bonne part. On conçoit que M. Piermarini se soit empressé de réclamer comme son élève, ayant pris de ses leçons pendant plus de deux ans, une cantatrice qui nous revient avec autant d'éclat que Mme Cabel, et que tout Paris veut entendre.

*** Hier, samedi, à ce théâtre, on a repris *le Diable à quatre* pour la continuation des débuts de Mlle Girard.

*** Les recettes des théâtres, concerts, bals et curiosités, se sont élevées, à Paris, pendant le mois de septembre dernier, à la somme totale de 958,163 fr. 24 c., répartie ainsi qu'il suit :

Théâtres impériaux subventionnés	258,007 fr.	83 c.
Théâtres secondaires	601,646	17
Concerts, bals, spectacles et cafés-concerts	79,933	84
Curiosités diverses	18,575	40
Total des recettes de septembre	958 163	24
Celles du mois d'août n'ont été que de	733,384	48
Différence en plus	224,678	76

Les théâtres impériaux subventionnés entrent dans cette augmentation pour 144,244 fr. 20 c. : c'est la conséquence naturelle de la réouverture de l'Opéra et de l'Odéon.

*** Mlle Louise Lavoye donne des représentations sur le théâtre d'Amiens.

*** Un journal américain, *the Musical World and Times*, assure que Mme Sontag est dans l'intention de se fixer aux États-Unis.

*** Le théâtre impérial d'Alger a été inauguré le jeudi 27 septembre. Cette solennité avait attiré une grande affluence de spectateurs; la salle était littéralement comble. Le spectacle se composait d'un opéra de circonstance. Nous regrettons de ne pouvoir donner une analyse détaillée de cette partition, qui renferme huit morceaux : solos, duos, trios et chœurs, Constatons, toutefois, que cette œuvre, qui place son auteur, M. le baron Bron, au rang de nos compositeurs lyriques, a été parfaitement accueillie. Parmi les morceaux vivement applaudis, on a remarqué le chant du Pirate, celui du Zouave, et un grand air final.

*** M. Thadée, comte Tyszkiewicz, nous adresse une lettre circulaire dans laquelle il se plaint de la représentation du *Freischütz* donnée l'autre semaine, et annonce qu'ils intente un procès au directeur pour cause des retranchements qu'a subis l'ouvrage. Que M. le comte Tyszkiewicz n'ait pas été satisfait de l'exécution du chef-d'œuvre, il est dans son droit, mais qu'il s'en plaigne aux tribunaux, ceci passe les bornes de la plaisanterie et de la justice.

*** Berlioz vient de partir pour Brême, d'où il se rendra à Brunswick et à Hanovre. Il est engagé pour y monter sa symphonie dramatique de *Faust*.

*** Georges Kastner est de retour à Paris, et il doit s'y fixer désormais.

*** Liszt est arrivé depuis quelques jours; le célèbre artiste ne restera que peu de temps à Paris.

*** Richard Wagner, le compositeur dramatique, est aussi arrivé dans la capitale.

*** Ernst, le célèbre violoniste, remis d'une indisposition qui l'obligeait de garder le lit, quittera Bade sous quelques jours, accompagné de Mlle Siona Lévy. Il se rend à Bâle, Mulhouse et Strasbourg, pour y donner des concerts; il passera l'hiver en Allemagne, dont il visitera les villes principales.

*** La célèbre cantatrice Catinka Heinefetter figurait avec éclat dans la solennité musicale dirigée par Liszt, à Carlsruhe. Dans un air de *la Clémence de Titus*, et surtout dans celui du *Prophète*, elle a déployé une voix admirable et fait preuve d'un talent dont la puissance augmente toujours.

*** Deux artistes du talent le plus distingué, qui ont obtenu de grands succès en Allemagne, en Pologne et en Russie, les sœurs Dulken, viennent d'arriver à Paris.

*** Mlle Laure Dancla, qui habite la ville de Tarbes, dans les Hautes-Pyrénées, possède un beau talent sur le piano; elle est en ce moment à Paris et s'est déjà montrée, en diverses soirées musicales, pianiste au jeu tout à la fois énergique et fin, au style classique et moderne, et joignant à cette exécution brillante, à la précieuse qualité de dire, avec la poésie qui leur est propre, les œuvres de Mendelssohn et de Thalberg, le talent d'écrire de charmantes études, fantaisies, caprices, étincelles musicales, qui lui attirent de nombreux applaudissements comme virtuose et compositeur.

*** M. Cohen, professeur distingué, vient de se rendre à Lille pour entrer en fonctions en qualité de directeur du Conservatoire de cette ville. M. Cohen, également connu comme compositeur, jouit à Paris dans le monde musical, d'une réputation justement méritée, et qui ne peut que grandir encore dans la nouvelle position qu'il vient de conquérir.

*** On vient de publier, à New-York, un oratorio de M. F.-F. Fum, intitulé *Bileam*; c'est le premier oratorio qui ait été écrit par un compositeur américain.

*** On lit dans l'*Italia musicale* : « L'excellent pianiste Ferdinand Croze (qui, comme nous l'avons déjà dit, est à Venise) a trouvé, après de longues et infatigables études, un nouveau genre de doigter pour les octaves, tout-à-fait nouveau, qui, étant en même temps aisé et facile n'en rend l'exécution que plus sûre et plus brillante. Pour mettre en évidence l'excellence de son système, Ferdinand Croze a composé deux morceaux qui ont eu l'approbation de Thalberg. Voici la lettre que ce célèbre pianiste a adressée à Ferdinand Croze à ce sujet :

« *Venise*, 27 *septembre* 1853.

» Mon cher Monsieur,

» L'étude en octaves que vous avez eu la bonté de m'envoyer et que j'ai examinée attentivement, contient d'excellentes choses, et d'une grande nouveauté. Le doigter des octaves surtout offre un grand avantage en ce qu'il diminue de beaucoup la fatigue occasionnée par la continuité de ce genre de passage. Je suis sûr qu'on s'empressera d'adopter ce procédé. Espérant vous revoir bientôt à Paris, je vous prie, en attendant, mon cher Monsieur, de recevoir l'expression de mes sentiments les plus distingués.

» S. THALBERG. »

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Berlin*. — Le théâtre-Frédéric Wilhelmstadt a repris l'opéra d'Adam, *Giralda*, et l'administration, ainsi que le public, s'en sont bien trouvés. Le libretto offre des situations piquantes et a fourni au compositeur une nouvelle occasion de montrer tout ce qu'il y a de ressource dans son flexible et gracieux talent. Mme Kuchenmeister a parfaitement rendu le rôle principal. — A l'Opéra, Mme Kœster, de retour de son excursion à Vienne, est rentrée par le rôle de Fidélio. Le public a fait l'accueil le

plus sympathique à la charmante cantatrice. — Nous avons ici une société musicale dont l'orchestre n'est composé que d'officiers de la garnison. C'est M. de Dreski, capitaine d'artillerie, qui en est directeur. Le capitaine du 2e régiment de la garde, M. de Hulsen, est chef d'orchestre ou maître de concert. — On vient d'inaugurer le monument que les membres de l'Académie de chant ont érigé à leur ancien directeur, Rungenhagen, au cimetière de la porte d'Oranienbourg.

*** *Vienne.* — On annonce que le librettiste Romani écrit le texte d'un opéra que Thalberg doit mettre en musique, et qui sera représenté ici. Johanna Wagner a continué ses représentations par le rôle de Léonor dans la *Favorite*. Ander, qui est rétabli de son indisposition, a fait sa rentrée par le rôle de Lyonel dans *Martha*. Le public a fait à l'excellent ténor un accueil enthousiaste.

*** *Palerme.* — Le jeune ténor Armandi, dont toute l'éducation musicale s'est faite au Conservatoire de Paris, et qui, vers la fin de la saison dernière, a fait une apparition au Théâtre-Italien de cette ville, vient de débuter ici dans *Lucie* avec la signora Brambilla. Son succès a dépassé l'attente générale. Sa voix, fraîche et suave dans les mélodies, s'élève sans efforts jusqu'aux éclats de la passion, et sait trouver les accents les plus émouvants. Un ténor comme lui est une bonne fortune pour le théâtre et pour le public.

*** *New-York.* — Au théâtre Niblo, Mme Thillon joue avec sa troupe, qui ne s'est pas laissé effrayer par la concurrence des deux autres troupes lyriques : l'opéra français et l'opéra italien. Mme Anna Thillon a obtenu un succès d'enthousiasme dans *la Fille du Régiment*. — Les concerts de Jullien sont très suivis. — Ole-Bull, qui se trouve depuis quelque temps chez nous, a donné un concert au bénéfice des veuves et orphelins de la Nouvelle-Orléans : la recette s'est élevée à près de 1,200 dollars

Le Gérant : BRANDUS.

DERNIÈRES NOUVEAUTÉS

PUBLIÉES PAR

BRANDUS ET Cie, EDITEURS,

Rue Richelieu, n° 103.

PIANO.

Barbot. Op. 10. Fantaisie de salon sur *le Juif errant* . . . 10 »
Blumenthal (J.). Op. 22. Les Mariniers, scène italienne pour le piano. . . . . 5 »
— Op. 23. Plainte du petit Savoyard, mélodie pour le piano . . . . . 5 »
— Op. 24. Le Sommeil interrompu, fantaisie pour le piano 7 50
— Op. 25. Un Moment heureux, caprice pour le piano 7 50
— Op. 27. Marche des Slovaques, pour le piano. . . 6 »
— Op. 28. Troisième nocturne. . . . . 5 »
Burgmuller (Frédr.). Valse brillante sur *le Nabab* . . . . 5 »
La même en feuilles 2 50
— Valse brillante sur *les Mousquetaires de la Reine*. . 5 »
La même en feuilles. 2 50
Gerville. Op. 12. Polka élégante. . . . . 4 »
— Op. 13. Capricio agitato. . . . . 5 »
— Op. 14. Trois Mazurkas de salon. . . . . 5 »
— Op. 15. Marsch galopp. . . . . 5 »
Halévy. L'ouverture du *Nabab* arrangée par Vauthrot. . . 7 50
Kullack. Op. 37. Perles d'écume, fantaisie, étude. . . . 7 50
Le Carpentier (A.). 150e bagatelle sur le *Nabab*. . . . 5 »
Mulder (R.). Op. 39. La Cornemuse et le chœur des Moissonneurs, deux pastorales. . . . . 5 »
— Op. 155. La Sylphide parisienne, polka brillante. 5 »
Voss (Ch.). Op. 154. Air italien. . . . . 5 »
— Op. 153. Une fleur de bonheur, romance. . . . 5 »
Weber (C M. de). Marche (œuvre posthume). 2 50
— La même à 4 mains. 2 50

MUSIQUE DE DANSE.

Musard. Deux quadrilles sur *le Nabab*, chaque. 4 50
— Les mêmes, à 4 mains, chaque. 4 50
— *L'Épreuve villageoise*, quadrille. 4 50
— La même, à 4 mains. 4 50
— *Le Camp de Satory*, polka. 2 50
Marx. Quadrille facile sur *le Nabab*. 4 50
— *Eugénie*, suite de valses. . . . . 5 »
Ettling (E.). Suite de valses sur *le Nabab*, avec accompagnement de violon ou basse. . . . . 5 »
Lee (Ed.). Polka-Mazurka sur *les Mousquetaires de la Reine*. . 3 »
Lenoncourt (Ad.). *Ivonne*, schottisch. . . . . 4 »
— Schottisch sur *le Nabab*. . . . . 4 »
Pasdeloup (J.). Polka sur *le Nabab*. . . . . 3 »
Talexi (A.). Polka-mazurka sur *le Nabab*. . . . . 4 »

MUSIQUE DE CHANT.

Le Nabab, opéra comique de F. Halévy, air de chant, avec accompagnement de piano.
N° 1. AIR chanté par Mlle Favel : « *Esclave au teint bruni.* » 4 50
2. DUO chanté par Mlle Favel et M. Couderc 7 50
3. ARIETTE chantée par M. Mocker: « *Quand un maître.* » 5 »
3 *bis*. La même, transposée un ton plus bas (baryton) . . 5 »
4. AIR chanté par Mme Miolan-Carvalho : « *Que vois-je !* » 6 »
4 *bis*. Le même, transposé un ton plus bas (contralto) . . 6 »
5. COUPLETS chantés par M. Mocker: « *De la philosophie.* » 5 »
5 *bis*. Les mêmes transposés un ton plus bas (baryton). . 5 »
6. COUPLETS du tabac chantés par M. Bussine. . . . 4 50
6 *bis*. Les mêmes, transposés un ton plus haut (ténor) . . 4 50
7. DUO : « *Je vous pardonne, tant je suis bonne.* ». . . . 6 »
8. AIR chanté par M. Bussine : « *Pour toi mon estime.* » 4 50
8 *bis*. Le même un ton plus bas (basse) 4 50
9. DUO chanté par M. Bussine et Mme Miolan-Carvalho. 9 »
10. DUO chanté par M. Ponchard et Mlle Favel. . . . . 5 »
11. ROMANCE par Mme Miolan : « *Mon oncle a dit.* » . . 3 »
12. La même par M. Couderc : « *Je dois, par une loi.* » . 3 »
13. COUPLETS DU CHASSEUR GALLOIS 4 50
13 *bis*. Les mêmes pour voix seule. . . . . 3 »
14. DUO chanté par Mlle Favel et M. Couderc . . . . . 5 »
Duprez. Les Trois ténors, trio bouffe. . . . . 9 »
Masset (J.-J.) Sur la Mer, romance. 2 50

MUSIQUE INSTRUMENTALE.

Blumenthal. (J.) Op. 26. Grand trio pour piano, violon et violoncelle . . . . . 18 »
Dancla. Air italien de Ch. Voss, arrangé pour violon et piano 5 »
Deneux (J.). Souvenirs du *Comte Ory*, duo pour piano et flûte 10 »
Lee (S.) Air italien de Ch. Voss, arrangé pour violoncelle et piano . . . . . 5 »
Seligmann. Op. 58. Hommage à Meyerbeer, morceau de concert sur les *Huguenots* pour violoncelle avec accompagnement de piano. . . . . 9 »
Sivori et **Seligmann.** *Mira la bianca luna*, sérénade de Rossini, arrangée pour violon et violoncelle, avec accompagnement de piano. . . . . 5 »
Weber (C. M. de). Variations pour violoncelle avec accompagnement de piano (œuvre posthume). . . . 9 »
Klosé. Chœur du *Comte Ory* arrangé pour le grand concours de Fontainebleau.
N° 1, pour musique d'infanterie seule . . . . . 6 »
N° 2, pour musique d'infanterie et de cavalerie ensemble . . . . . 12 »

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

20e Année. | No 43. | 23 Octobre 1853.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, et pour toute la Suisse. Chez M. Ed. de la Flechière, 111, rue du Terraillet.
Bruxelles. Detrie Tomson, 15, rue des Dominicains.
Londres. S'adresser à M. Davison (Wessel et Cie), 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Maison Brandus, perspective Nevski.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paroît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Académie impériale de musique, *le Maître chanteur*, opéra en deux actes, paroles de M. Henry Trianon, musique de M. Limnander (première représentation), par **Maurice Bourges**. — Théâtre de l'Opéra-Comique, *Colette*, opéra comique en trois actes, paroles de M. Planard, musique de M. Justin Cadaux (première représentation), par **Henri Blanchard**. — Isabelle et Sophie, une audition de la musique des guides chez Adolphe Sax, par le même. — Associations d'artistes. — Nécrologie, Louis Duport. — Correspondances, Bruxelles, Berlin. — Ephémérides. — Nouvelles et annonces.

ACADÉMIE IMPÉRIALE DE MUSIQUE.

LE MAITRE CHANTEUR,

Opéra en deux actes; paroles de M. Henry Trianon; *musique de* M. Limnander.

(Première représentation, le 17 octobre 1853.)

Défiez-vous des séductions d'un titre. S'il promet beaucoup, il promet déjà trop. L'imagination se prend à l'étiquette du sac. Elle part de là pour se forger d'avance un thème de fantaisie, un thème favori. Vient l'heure de la réalité et aussi l'heure de la déception. Quoi donc! n'était-ce que cela? Et fallait-il pour si peu donner à pressentir toute autre chose et de plus grandes choses?

L'auteur du livret nouveau a eu précisément ce tort-là. En nommant sa pièce, comme en l'annonçait d'abord, *la Fille de l'Armurier*, il ne l'aurait certes pas rendue meilleure ; mais du moins il eût évité les périlleux mécomptes de la curiosité, excitée par la perspective d'un sujet neuf et fécond. Que de souvenirs en effet et quels attrayants souvenirs dans ce seul mot, *le Maître chanteur!* Ne fait-il pas apparaître tout d'un coup une des faces les plus poétiques de la vieille Allemagne? Ne rappelle-t-il pas la brillante et nombreuse phalange des *Chantres d'amour*, des *Minnesœnger*, ces glorieux patriarches de la poésie et de la chevalerie d'outre-Rhin? Ne ressuscite-t-il pas l'originale pléiade des *Meistersœnger*, leurs successeurs, moins haut placés, il est vrai, dans l'ordre social, ces poëtes populaires des xve et xvie siècles, si singuliers souvent par l'étrangeté du rhythme, du mode, de la forme, si intéressants par le coloris frais et naïf de leurs vives et franches inspirations? Qui ne se remet alors en mémoire ou la fameuse *Guerre de la Wartburg*, un des épisodes les plus attachants de l'histoire littéraire au moyen âge, ou bien encore la vie simple et aventureuse des maîtres chanteurs, dont Hoffmann nous a montré un côté charmant et tout plein d'exquise bonhomie dans un conte délicieux, *Maître Martin et ses apprentis?* Ici, mon Dieu! rien de tout cela.

La qualité de maître chanteur n'est qu'un accessoire parfaitement étranger au nœud réel de la pièce. Le jeune Rodolphe, fils du landgrave de Hesse, fort peu moral et passablement aviné (c'est son droit de grand seigneur d'opéra), a parié que, le soir même, il ferait souper ses amis, chez lui, avec Marguerite, la fille de l'armurier Gunther, la plus belle, la plus pure, la plus discrète des filles de Francfort-sur-Mein. L'auteur le dit, il le faut croire; mais j'en suis vraiment affligé pour les filles de cette bonne ville de Francfort : car la plus sage d'entre elles, la pure, la discrète Marguerite n'hésite pas à descendre de nuit dans la rue pour jaser avec son amoureux ; puis, vivement pressée de fuir la maison paternelle, elle oppose une assez molle résistance. Elle dit bien comme Rachel : *Abandonner mon père!...* Elle l'abandonne pourtant, et presque à la première sommation. Il est vrai que Rodolphe parle de mariage. Un prêtre les attend, dit-il, et voici les témoins. Ces témoins providentiels ne sont autres qu'un maître chanteur inconnu et son page, déjà confidents involontaires de la folle gageure. Prenez-y garde : ce maître chanteur, qui est aussi un maître homme, est déjà venu raccommoder son épée chez l'armurier Gunther. Il l'aime et le protége. Ce sera tout à l'heure le *Deus ex machinâ*. Il tient en poche certain acte de mariage bien et dûment signé de Rodolphe, de ce Rodolphe confus, repentant, amoureux, qui s'est fait pardonner son crime à force de tendresse et de remords. Cet écrit, le maître chanteur le présente sans façon au seigneur landgrave le père, alors que celui-ci veut faire chasser ignominieusement la prétendue maîtresse de son fils. Voilà un maître chanteur bien osé, ce me semble, et qui courrait grand risque d'être lancé assez brutalement par-dessus les créneaux, s'il ne recélait sous un incognito dont l'auteur a gardé prudemment le secret, le premier personnage de l'Empire, Maximilien, archiduc d'Autriche, duc de Gueldres, comte de Zutphen, Maximilien, souverain des Pays-Bas, Maximilien Ier, empereur d'Allemagne, et même empereur de très-fraîche date, puisque le sacré collége le vient chercher jusque dans le château de Rodolphe pour lui offrir à genoux le sceptre, le globe et la couronne de Charlemagne.

On le voit, la fable de ce livret n'est guère plus vraisemblable que neuve. C'est une mosaïque de réminiscences, dont *la Juive*, de Scribe, l'*Hernani*, de Victor Hugo, la *Luisa Miller*, du Théâtre-Italien, ont la plus forte part. En plus d'un passage le prosaïsme des vers passe la permission. Les morceaux sont assez gauchement distribués pour qu'on trouve dans la même scène trois solos pour voix de femme, exécutés coup sur coup. Au premier acte aussi, le maître chanteur dit successivement la chanson de l'armurier, le chant de Charlemagne et une romance, sans autre interruption que quelques fragments de chœur ou de récitatif. On croirait vraiment que le librettiste s'est complu à multiplier les obstacles sous les pas du musicien. Aussi n'est-ce pas un médiocre mérite que d'en avoir triomphé avec autant de talent.

M. Limnander est, comme chacun sait, un compositeur très-digne

d'attention. *Les Monténégrins*, *le Château de la Barbe-Bleue*, ont déjà prouvé surabondamment qu'il a le sentiment dramatique, le don de la mélodie expressive et colorée, l'inspiration et beaucoup de savoir. Tous ces avantages se retrouvent au même degré dans la partition nouvelle. Si par hasard elle était condamnée à produire moins d'impression que ses aînées, ce ne serait certainement pas la faute de la musique, fatalement fourvoyée dans une fâcheuse mésalliance. On n'en doit d'ailleurs que plus de justice aux qualités qui la recommandent. Ce n'est pas pourtant qu'il n'y ait aussi des imperfections sensibles, telles que la profusion des mouvements lents, une tendance marquée à l'emploi de la division ternaire, certaines *codas* vulgaires qui font tache à la suite de fort bons morceaux, une sorte de plénitude et d'emphase dans quelques combinaisons instrumentales, mais plus particulièrement une prédilection à peu près exclusive pour les tons bémolisés, la recherche intentionnelle des timbres graves et caverneux, l'usage fréquent des sourdines, ce qui prête quelquefois à la sonorité un caractère monotone et la voile d'une teinte nébuleuse. Après tout, ce n'est là que l'exception.

La critique est heureuse de pouvoir offrir à l'honorable artiste une éclatante réparation en se plaisant à reconnaître que le chant est presque partout d'un tour très-heureux, d'une forme élégante, séductrice et d'un à-propos scénique remarquable.

L'ouverture ne s'écarte pas de la coupe classique. Elle renferme un *andante* à trois temps, d'une instrumentation finement travaillée; puis un *allegro* où se déploient, avec un bon sentiment des contrastes, deux thèmes brillants et chaleureux; le premier surtout mérite une mention particulière. Le chœur d'introduction, un chœur d'armuriers, d'écoliers, de gentilshommes, est tout naturellement une valse allemande, et même une jolie valse, accompagnée de coups rhythmiques frappés sur l'enclume. C'est un morceau à effet. Cependant la disposition des voix y rappelle incontestablement le chœur d'hommes, *Pan*, *pan*, *pan*, des *Diamants de la Couronne*.

La chanson caractéristique, *L'armurier est debout au lever de l'aurore*, serait excellente, si le refrain, qui manque de couleur et de mélodie ronde et franche, ne venait atténuer le bon effet de la première partie, où l'oreille distingue une pédale de cor périodique, fort bien placée. Au deuxième couplet, nous avons remarqué avec beaucoup d'intérêt l'appel lointain des trompettes et le frémissement des cymbales, qui donnent à l'accompagnement une allure martiale en harmonie avec le sens belliqueux du texte. Il y a quantité de bonnes intentions dans le *Chant de Charlemagne*. La brusquerie sauvage du début, la simplicité presque psalmodique de la mélodie, la majesté grandiose et solennelle des accords du refrain que reproduit le chœur, surtout la vérité de la déclamation, font de cette *chanson de gestes* un des meilleurs morceaux de l'ouvrage et des mieux accueillis. Le *larghetto* en *mi* bémol, *O mon pays, chère Allemagne*, qui le suit peu à près, ne pèche que par la place qu'il occupe. Il n'y en a pas moins une belle pensée musicale mariée à ces vers :

Aigle endormi, rouvre ton aile,
Reprends ton vol vers le soleil.

Plus loin, on écoute avec plaisir une ritournelle en *la* bémol assez développée, où la voix mélancolique des violoncelles *con sordini* exprime à merveille le calme mystérieux de la nuit; puis encore, une romance en *ré* bémol, *Nocturne solitude*, d'une bien douce harmonie. Dans la même scène, l'invocation assez bizarre,

O lune,
A toi
Je boi.

est rendue par une cantilène infiniment agréable et que Gueymard chante à ravir, à la grande satisfaction de l'auditoire. La scène de la gageure n'est pas aussi habilement faite. En dépit des éclats de rire des choristes, le chœur n'a point du tout de gaîté. On y distingue cependant cette phrase spirituellement déclamée :

Quatre mille ducats,
Si je ne le fais pas.

Le duo qui termine le premier acte est mélodique, ingénieusement conduit et tout de verve. Le chant en *si* bémol, *O ma beauté, mon bien suprême*! est énergiquement applaudi, quoiqu'il rappelle, et peut-être parce qu'il rappelle le bel allégro du trio final des *Monténégrins*.

L'entr'acte, qui peint en gracieuses couleurs le lever du jour, fourmille de charmants détails d'instrumentation; mais il est un peu diffus. Rien à supprimer au contraire dans le cantabile du sommeil, qui est une douce mélodie dite avec goût par Mlle Marie Dussy. La scène, le cantabile et la strette que chante ensuite Marguerite, renferment de nombreuses beautés d'expression, telles que la phrase : *Moi qui l'aimais*; le cri de douleur : *Et lui ne m'aimait pas*; enfin, l'exclamation pathétique :

Vois ma détresse,
Dieu de pardon.

C'est animé, senti; cela touche. La ballade du *Beau cygne blanc*, que M. Trianon prend plaisir à faire *marcher sur des tapis de fleurs*, pourra être de mise au concert. Au théâtre, quel qu'en soit le mérite musical, c'est un hors-d'œuvre. Le duo du repentir offre un bien autre intérêt. Il a d'excellentes parties, notamment le choral en mode mineur (grâce pour les vers!) :

Sois notre port,
O mort!

et l'impétueuse strette en majeur, *Instants délicieux*! — Une chose belle aussi, c'est l'air de Gunther, en *ré* bémol (aimez-vous le bémol? On en a mis partout). Le style de ce morceau est haché à dessein pour peindre le désordre moral du personnage. La phrase : *Ah! ne me quitte pas*! se place au rang des inspirations les plus entraînantes. Marié l'interprète avec beaucoup d'âme, quoiqu'il outre, souvent mal à propos, le style de chant que l'illustre Duprez a mis en vogue parmi les ténors. Le chœur :

Compagnons
Forgerons,
Châtions
Ces félons,

présente trop de rapport rhythmique et de ressemblance avec le fameux finale du quatrième acte de *Robert-le-Diable* (*Arrêtons, saisissons*). La réminiscence est flagrante; mais l'impression s'en efface bien vite sous l'influence passionnée de la tirade : *Mais, mon père, je l'aime*, que Rodolphe-Gueymard déclame avec le plus grand succès.

Citons encore l'ensemble majestueux en *si* bémol : *Prends le glaive de Charlemagne*, et nous aurons terminé notre tâche, en omettant bien des choses remarquables sans doute, en négligeant nombre de passages dignes d'intérêt; mais nous en avons assez dit pour faire entrevoir ce qu'il y a de talent vrai, de mérite solide dans cette partition, que l'extrême faiblesse du libretto aurait pu gravement compromettre sans les ressources du musicien. Ses interprètes l'ont suffisamment secondé. Obin, dont la prestance et le visage rappellent assez bien la stature germanique et les formes athlétiques de Maximilien, porte fort bien le costume de deuil du fils de l'empereur Frédéric III. Sa voix est toujours ample et retentissante. Les amis d'Obin doivent l'engager à ne pas forcer l'émission du son, surtout à l'aigu. Le rôle de Rodolphe sied à Gueymard sous tous les rapports; nous insistons cependant pour qu'il n'abuse pas des notes de poitrine élevées. Mlle Poinsot joue avec feu et passion : elle a eu des élans dramatiques remarquables; le timbre de son organe n'a rien perdu de son éclat. Mais nous l'invitons à se défier aussi des effets de force vocale outrés, qui dégénèrent trop aisément en cris et en intonations un peu schismatiques. Marié et Mlle Marie Dussy s'acquittent au mieux des rôles secondaires. Les décorations sont fort belles, les costumes dessinés et nuancés avec goût. Il y a aussi un joli clair de lune, un peu terne cependant. Espérons que le succès de la musique du *Maître chanteur* brillera, comme c'est justice, de rayons beaucoup plus vifs et moins effacés que

« Les timides reflets de la pâle Phébé. »

MAURICE BOURGES.

THÉATRE IMPÉRIAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

COLETTE,

Opéra comique en trois actes, paroles de M. DE PLANARD, *musique de* M. JUSTIN CADAUX.

(Première représentation le 20 octobre 1853.)

On pourrait être fier à bon droit de posséder toutes les qualités nécessaires pour être un bon critique, et même un critique bon, car il est difficile de ne pas céder à l'orgueil de traiter du haut en bas les ouvrages conçus en simples et modestes proportions. On se donne ainsi des airs de supériorité dans ce qu'on appelle les intérêts de l'art. Il vaut mieux, selon nous, se mettre au point de vue où se place un auteur consciencieux, qui fait tout ce qu'il doit quand il fait tout ce qu'il peut.

M. Justin Cadaux ne sort, que nous sachions, d'aucune école; il n'est pas élève du Conservatoire, et n'est pas allé à Rome après avoir été couronné à l'Institut par le président de l'Académie des beaux-arts; il procède des compositeurs mélodistes qui ont exploité en musique le genre facile à comprendre depuis un demi-siècle et plus, et parmi lesquels on peut citer d'Aleyrac, Bruni, Devienne, Gaveaux, Solié, Lemoine, Nicolo, Catruffo, Bochsa, Carafa, Kreubé, Plantade, Bordèse, et plusieurs autres qui n'ont pas laissé de traces bien profondes dans l'art, mais dont les idées fraîches et légères ont fait passer d'agréables moments à leurs contemporains. Leur harmonie est peu recherchée, peu neuve ; on voit qu'ils ne se sont nullement préoccupés du style; l'instrumentation est comme non-avenue dans leurs partitions ; mais ils ont du chant, ils *flattent l'oreille*, comme dit le bourgeois de Paris, à qui, de toutes les tyrannies qu'il a exercées, il ne reste que celle qu'il fait peser sur les beaux-arts. Au reste, les droits de la mélodie sont imprescriptibles ; mais si faut-il, comme on disait en bon vieux langage français, que la mélodie ait du ressort, une pointe d'originalité, quelque chose de neuf, d'inattendu, qu'on n'ait pas encore entendu, et qui la fasse vivre plus longtemps que la jeune fille et la rose dont nous a parlé Malherbe. Grimm disait d'une façon indignée et spirituelle : Quand cessera-t-on de nous faire des livres avec des livres, des pièces de théâtre avec des pièces de théâtre ! Il aurait pu ajouter des mélodies avec de la mélodie ; et cependant, d'après l'ingénieux traité de Reicha sur cette partie de l'art, un chant nouveau peut être tiré, sortir, surgir agréable et piquant d'une mélodie ancienne ; mais pour cela, il faut avoir pénétré au fond du sanctuaire de la science, avoir appris à tirer parti d'une idée même insignifiante, et qui devient intéressante par la manière dont elle est travaillée. Quant à la mélodie prime-sautière, de jet, dite d'inspiration enfin, elle est souvent entachée de réminiscence, et l'on est obligé de la saluer comme ces passages de poésie, ces vers auxquels Piron ôtait son chapeau. Voilà de hautes considérations à propos d'un opéra presque villageois ; mais c'est que la mélodie simple et d'une naïveté nouvelle, si l'on peut s'exprimer ainsi, est la première condition de ce genre de musique. On pouvait adresser à l'héroïne de J.-J. Rousseau dans son *Devin du village* un des vers de cette charmante pastorale qui promettait de fraîches mélodies : *Non, non, Colette n'est pas trompeuse*, etc. La *Colette* de M. Cadaux n'a pas trompé non plus l'attente des amis de l'auteur des *Deux gentilshommes* et des *Deux Joket*. Sa nouvelle partition est écrite facilement, simplement et clairement — ces trois adverbes joints font agréablement. — Le compositeur a mis assez fréquemment sur ses mélodies faciles un second sujet à la façon italienne, et surtout de Donizetti, qui contraste, dans son allure sémillante à l'orchestre, avec le chant scénique. La belle partition de *Zampa* offre des modèles de ce genre d'effet.

M. Cadaux a tracé pour son ouvrage une ouverture bien faite, mais modelée aussi, dans sa forme, sur plusieurs ouvertures rétrospectives. C'est une symphonie, une préface consciencieusement écrite, pouvant tenir le milieu entre celles de d'Aleyrac et de Boïeldieu. Le compositeur a essayé parfois aussi de payer un tribut à la couleur du temps où se passe l'action, comme dans les couplets de Pierrot à la rose qu'il va présenter à Colette ; seulement, il n'y a pas assez d'homogénéité entre la ritournelle, qui est en style perruque, rococo, et le chant, qui est d'une forme toute moderne : *il faut, même en chanson*, de l'art et de la logique. Et à propos de ritournelles, on a remarqué que celles de la plupart des morceaux de l'ouvrage manquent également d'harmonie, ou du moins de liaison, par leurs prétentions, leur ambition orchestrale, avec le caractère simple ou gracieux des morceaux qu'elles annoncent. Cette légère part faite à la critique, nous signalerons dans la partition de M. Cadaux de charmants couplets, un quatuor bien fait et un fort joli trio. Mais avant d'en finir avec la partie musicale, il faut bien dire quelques mots de la chose dramatique dont il est question dans ce nouvel ouvrage de M. Planard, l'homme expérimenté du libretto d'opéra comique, l'héritier direct de Sedaine, de Bouilly et de Sewrin, qui croit que, dans l'art dramatique, le naturel est tout, et qui, grâce à la mélodie d'Hérold sur ces vers ;

Une robe légère,
D'une entière blancheur,

s'est acquis une réputation de poëte naïf : aussi prenant Sedaine pour un de ses personnages, il nous le montre scieur de pierres et librettiste d'opéra comique, faisant débuter dans le monde et sur la scène une petite paysanne des environs de Paris. Cette jeune fille, aimée de Pierrot, gros garçon balourd, est un modèle de vertu, de bienfaisance, de dévouement : elle s'est consacrée au service d'un vieux marquis ruiné, sans qu'il s'en doute, et le nourrit du fruit de son travail, en l'entourant de soins délicats, comme l'intendant Kaleb du seigneur Edgard de Ravenswood dans *la Fiancée de Lammermoor*, de Walter Scott. Par son ingénieuse charité et son talent de comédienne improvisée, Colette, filleule du vieux marquis, secondée par une belle marquise qui fait jouer l'opéra chez elle, obtient un emploi de capitaine des chasses ou grand-veneur d'un prince de n'importe quoi, qui possède les bonnes grâces de la marquise ; et M. le marquis, délivré d'un vilain créancier qui le poursuivait et voulait épouser Colette, se retrouve l'homme le plus heureux du monde, et marie avec bonheur sa petite Colette avec M. Pierrot.

Tout cela n'est pas bien neuf, mais c'est vrai et d'un style aussi honnête que naïf. L'auteur et le compositeur semblent s'être dit : Payons un large tribut aux idées connues, et nous réussirons ; et ils ont réussi.

Au nombre des morceaux que nous avons déjà cités, il faut ajouter l'air chanté par Sedaine-Bussine au lever du rideau, et qui commence par la jolie mélodie de Monsigny. *Une fille est un oiseau*, les couplets en *sol* mineur, dits d'une façon comico-dramatique par Pierrot-Sainte-Foy ; les couplets, car les couplets abondent dans l'ouvrage, sur le *baiser joli*, ceux sur les propriétés de l'éventail au second acte ; puis, au troisième, ceux sur la *baguette de fée*. Le grand air qui ouvre le second acte brille de tout le luxe de la vocalisation à la mode. Le duo en leçon de déclamation est scénique, et fort bien déclamé par le compositeur.

Les acteurs ont joué avec l'ensemble dans lequel ils font des progrès chaque jour. Ricquier nous représente le marquis en vieux gentilhomme avec un bon ton de cour, une noble simplicité et plusieurs autres vertus que l'auteur du libretto aime à voir dans cette classe d'individus Sainte-Foy s'est montré dans son Pierrot, comme toujours, excellent comique et chanteur des plus amusants et même audacieux.

Il y a de jolis mots dans le rôle brillant et vrai de Colette, que Mlle Lefebvre dit, joue et chante avec autant de verve que de naturel ; et lorsque, emprisonnée dans son corsage de satin de bergère dramatique au XVIIIe siècle, elle se sent, se dit *ficelée comme un bouquet de violettes*, on trouve, en effet, qu'il s'exhale de son jeu un parfum exquis de mélodie et de diction naïve et coquette, d'entrain et de chaleur, et de verve provoquant les applaudissements qui la font la sœur de la charmante Mme Cabel, *prima donna* du Théâtre-Lyrique, et qui joue un rôle à peu près semblable dans *le Bijou perdu*.

HENRI BLANCHARD.

ISABELLE ET SOPHIE.

Tels sont les noms ou les prénoms de deux charmantes filles, nièces d'une artiste de talent qui fut, dans le temps, pianiste de la reine mère d'Angleterre. Les demoiselles Dulken sont sœurs en Apollon, comme on disait autrefois, sœurs par l'harmonie, sœurs par le sang et la ressemblance; ce sont deux jolies personnes blanches, roses et blondes, aux regards perçants, doux et spirituels, et qui semblent avoir servi de modèles pour ces vignettes anglaises qu'on voit dans les *keepsake* où abondent ces figures aériennes, vaporeuses, faisant rêver d'amour, de religion et d'art.

Sophie a dix-huit ans et joue du piano comme nos plus habiles virtuoses : elle dit Mozart, Beethoven et Weber comme elle interprète Liszt et Thalberg, dans l'esprit et la manière et le style de ces illustres pianistes. Demandez-lui une fugue de Bach ou un caprice de Chopin: elle vous dira cette première chose de manière à faire saillir les beautés compliquées et cependant claires du vieux maître allemand; puis elle vous exécutera d'une façon brillante l'étude plus compliquée encore du virtuose polonais que la France, ou plutôt l'Europe musicale, a perdu trop tôt; et cela, de souvenir, sans le froid cahier devant les yeux, avec une verve, un *brio* de trait, une chaleur d'exécution qui a peut-être tort de ne pas se réserver pour la péroraison, et de s'épandre dès le début, et partout et toujours. A l'exemple de l'Alceste du *Misanthrope* de Molière, nous citerons à la charmante étrangère le refrain d'une vieille chanson française que, probablement, elle ne connaît pas, et avec laquelle nous lui dirons :

Faut d'la *chaleur*, pas trop n'en faut,
L'excès en tout est un défaut.

Du reste, l'excès contraire, devant cette caisse à peu près carrée que l'on nomme un piano, serait un plus grand défaut. La chaleur tout à la fois expansive et contenue dans le virtuose, c'est l'âme, la vie et la poésie.

Isabelle, qui est affligée d'un an de moins que sa sœur, montre les mêmes qualités que son aînée. Elle joue de la concertina, petit instrument à soufflet, à vent et à pistons, dont nous avons entretenu nos lecteurs dans quelques-uns des numéros de la *Gazette musicale* de la saison passée, et sur lequel s'est fait entendre miss Marguerite Binfield de Londres. La nouvelle et jeune Anglaise qui lui succède chante de ses dix doigts sur la concertina d'une manière expressive; elle nuance on ne peut mieux son exécution, et semble par l'animation de son regard et la molle pression dont elle caresse l'interprète de sa pensée musicale, une fille de l'air qui se berce capricieusement dans la brise harmonieuse.

Tel qui me trouve peut-être maniéré dans mes comparaisons se laissera bercer de ce plaisir musical en écoutant ces charmantes virtuoses que nous avons entendues dans une audition de *musica da camera* (musique de chambre), et qui doivent donner bientôt quelques séances musicales. Familiarisées, habituées aux succès qu'elles viennent d'obtenir en Allemagne, à Saint-Pétersbourg, à Moscou, en Moldavie, et jusque dans les gouvernements de la Sibérie, divers pays dont elles parlent les langues avec autant de facilité que de pureté, ces jeunes Anglaises ne produiront pas moins d'effet sur le public de Paris.

UNE AUDITION DE LA MUSIQUE DES GUIDES

CHEZ ADOLPHE SAX.

Par cela même qu'il y a concours, luttes de musiques militaires entre nos différents régiments d'infanterie ou de cavalerie, il y a progrès, émulation. La place Vendôme, les Tuileries, le jardin du Palais-Royal ont réuni chaque soirée de la belle saison qui vient de se passer tout ce qu'il y a d'amateurs de musique militaire dans Paris, et il y en a beaucoup qui humaient avec plaisir l'harmonie tour à tour brillante et suave de cette musique; mais depuis les tristes jours d'octobre, la verdure et les chants ont cessé. Ces voix cuivrées et vibrantes, forcées de ne se manifester qu'à l'intérieur, n'en sont que plus retentissantes, et, par conséquent, plus brillantes. La musique du régiment des guides, que nous avons entendue lundi passé dans la salle Sax, a produit, sous la direction de son habile chef, M. Mohr, le plus bel effet par le choix des morceaux qui ont été dits, et par l'ensemble d'une parfaite exécution.

Quatre écoles, quatre manières, quatre individualités, se sont produites dans cette séance, où l'on a exécuté l'ouverture de *Zampa*, d'Hérold; un arrangement de la musique de *Giralda*; une *Danse aux flambeaux*, par Meyerbeer; et l'ouverture du *Carnaval romain*. Le début plein de fougue de l'ouverture de *Zampa* a été attaqué avec l'audace qu'y déploient ordinairement les hardis violonistes de nos meilleurs orchestres, et les appels qui interrompent ce début ont mieux exprimé que dans l'orchestre les voix infernales, admirablement rendues par les voix cuivrées des saxhorns et des saxophones. Et, pour ne pas quitter les choses infernales, toutes les difficultés diaboliques de l'ouverture du *Carnaval romain*, de Berlioz, ont été vaincues, surmontées, on pourrait dire avec un bonheur inouï, si le talent, la patience, les répétitions soigneuses de ces instrumentistes exceptionnels et de leur digne chef, M. Mohr, n'avaient obtenu ce beau résultat. Aussi, après ce tour de force d'exécution, la musique légère, brillante et populaire de *Giralda* n'a paru qu'un jeu pour les exécutants, et ils ont été applaudis par les amateurs du *brio* et de cette musique vive, alerte, claire et à la portée de tous les auditeurs. Mais c'est surtout dans le morceau de Meyerbeer, la *Danse aux flambeaux*, que l'orchestre, car c'est vraiment un orchestre, a déployé tout le luxe des sonorités les plus diverses. Flûte suave, violoncelles mystérieux, contrebasse puissante; les saxhorns de toutes tailles, de toutes dimensions, remplacent le son des divers instruments de l'orchestre de manière que l'oreille la plus exercée s'y méprenne. Quant au style de ce morceau, le maître s'y est révélé dans toute la puissance, la richesse, le pittoresque et l'éclat de son savoir instrumental.

Henri BLANCHARD.

ASSOCIATIONS D'ARTISTES.

Nous empruntons au *Journal des Débats* du jeudi 20 octobre, l'article que l'on va lire :

Un des plus beaux résultats auxquels soit arrivé de nos jours l'esprit d'association stimulé par l'esprit de bienfaisance est assurément la grande association des arts fondée et présidée par M. le baron Taylor. Cette association dont le but est de créer un fonds de secours et de pensions au profit des artistes qui en font partie, se divise en associations particulières qui sont celles des artistes dramatiques, celle des artistes musiciens, et celle des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs. La seule condition exigée pour obtenir le titre de sociétaire est de payer une cotisation de 50 c. par mois. Nous avons sous les yeux les comptes-rendus des comités auxquels est confiée la direction de ces sociétés. Ces documents permettent d'apprécier par des chiffres les développements que cette œuvre excellente a pris depuis sa naissance et qu'elle continue de prendre tous les jours. C'est pour cela que nous croyons à propos d'en signaler ici les principaux résultats.

La plus ancienne des associations fondées par M. le baron Taylor, celle des artistes dramatiques, est arrivée à sa quatorzième année d'existence. En 1840, c'est-à dire à la fin du premier exercice, les recettes de l'association n'étaient que de 18,937 fr. 50 c.; en 1852, elles se sont élevées à 100,815 fr. Dans ce chiffre, les cotisations de Paris et de la province figurent pour 25,283 fr. 83 c. Pour l'ensemble de ces quatorze années, les recettes ont atteint un chiffre total de 831,315 fr. 34 c. Après avoir dépensé pendant cette période en secours de toute nature une somme de 157,466 fr. 53 c., la Société possédait au 10 mai dernier une rente sur l'Etat de 25,160 fr.

Le nombre des associés s'est également accru, mais dans une proportion moins forte : il était de 1,109 en 1840; en 1853, il est de 2,500 à peu près.

L'association des artistes musiciens, fondée en janvier 1843, a par conséquent atteint la onzième année de son existence. Ses recettes, qui

ne dépassaient pas 12,383 fr. 17 c. en 1843, ont atteint en 1852 le chiffre de 51,732 fr. 20 c. Les cotisations de Paris et de la province sont comprises dans cette somme pour 19,494 fr. 35 c. Pour toute la période de ces onze années, les recettes forment un total de 477,913 fr. 61 c. Pendant cette même période, les dépenses en distributions de secours et de pensions se sont élevées à 73,352 fr. 59 c. Au 31 décembre dernier, la Société possédait une rente sur l'Etat de plus de 13,000 fr.

Le nombre des associés, après une sévère épuration des listes, est évalué, pour l'année 1852, à 4,300.

L'association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs a été fondée le 7 décembre 1844; elle est donc parvenue à la neuvième année de son existence. Cette association, moins ancienne que les deux précédentes, ne présente pas un résultat aussi satisfaisant que ses deux aînées. Le chiffre de ses recettes, qui était, pour l'année 1845, de 62,746 fr 70 c., était tombé, pour l'année 1849, à 25,381 fr.; mais dans les années suivantes il a repris sa marche progressive, et il a été, pour l'année 1852, de 36,208 fr. 12 c. Les cotisations de Paris et de la province, qui ne s'élevaient l'année précédente qu'à 10,630 fr., ont produit 15,570 fr. 65 c. en 1852. Ici comme ailleurs il y a donc progrès incontestable. Pour la période de neuf ans écoulée depuis la fondation de la Société, les recettes se sont élevées à la somme totale de 419,737 fr. 72 c. Dans le courant de l'année 1852, il a été dépensé en secours et pensions une somme de 11,645 fr. 60 c. Au 31 décembre dernier, l'association possédait 13,675 fr. de rente qui ont coûté 312,342 fr. 10 c.

Le nombre des associés qui acquittent régulièrement leurs obligations envers la Société dépasse aujourd'hui 1,800.

Dans tous ces budgets on voit figurer la rente de 300 fr. léguée par M. le baron de Trémont à chacune des associations présidées par M. le baron Taylor.

En résumé, les trois Sociétés, depuis leur fondation, avaient touché 1,728,956 fr. 67 c., et possédaient 53,035 fr. de rente.

Ainsi la pensée d'un homme actif et convaincu a porté ses fruits! Mais pour être juste envers M. le baron Taylor, il ne suffit pas de dire que ces associations sont sa pensée; elles sont véritablement sa création et son œuvre. C'est un hommage que les rapporteurs des différents comités se sont accordés à lui rendre dans les termes les plus vifs et les plus chaleureux que puisse inspirer la reconnaissance. Il paraît que dans d'autres pays, en Espagne, par exemple, les artistes ont essayé d'organiser entre eux des associations sur le pied de celles qui existent en France. Ils ont malheureusement échoué dans cette noble entreprise, et la seule cause à laquelle on puisse attribuer leur échec, c'est qu'ils n'avaient pas pour les soutenir et les guider dans leurs efforts un homme semblable à celui qui a dirigé les artistes français, à cet homme en qui se personnifie chez nous l'esprit d'association : M. le baron Taylor n'était pas là. Nous n'hésitons pas, quant à nous, à joindre notre voix à celle des artistes pour acquitter envers le fondateur de ces associations le tribut de la sympathie et de la reconnaissance publique, en proclamant le succès de l'œuvre à laquelle il a consacré tous ses efforts.

N. B. — Nous n'ajouterons qu'un mot à cet article si intéressant et si complet d'ailleurs, c'est que depuis la fin de l'année 1852, le capital des associations s'est augmenté, et aujourd'hui s'élève à 60,000 fr. de rente, qui se distribuent en secours et pensions à 1,247 personnes, ainsi qu'il suit :

Les artistes dramatiques donnent par an 106 pensions et 144 secours; ensemble, 250 personnes.

Les musiciens servent 48 pensions et donnent 464 secours; ensemble, 512 personnes.

Les peintres, 45 pensions et 364 secours; en tout, 409 personnes.

Les inventeurs, 4 pensions et 72 secours; en tout, 76 personnes.

NÉCROLOGIE.

LOUIS DUPORT.

Une grande célébrité, qui datait du commencement de ce siècle, vient de s'éteindre presque subitement. Louis Duport, dont le talent jeta un si vif éclat sur l'art de la danse, qui se distingua comme chorégraphe, et plus tard comme directeur de spectacle, a cessé de vivre mercredi dernier dans la paisible et douce retraite qu'il s'était choisie à Paris.

Né en 1783, Louis Duport débuta fort jeune à l'Opéra. Devenu presque aussitôt premier sujet, il donna plusieurs ballets qui eurent un succès de vogue : *Figaro*, *le Volage fixé* *Acis et Galathée*, etc. Vers 1808, il partit pour Saint-Pétersbourg, avec 100,000 fr. d'appointements par année. Il y composa un grand nombre de ballets toujours aussi heureux que brillants. Ayant quitté la Russie au moment de la guerre avec la France, il s'établit à Naples, où sa supériorité, comme danseur, ne fut contrebalancée que par celle qu'il avait acquise comme chorégraphe et compositeur de ballets. Jamais le théâtre Saint-Charles ne brilla d'un éclat plus vif. Louis Duport s'associa ensuite avec Barbaja pour diriger en commun les deux grands théâtres de Naples et de Vienne. Dans cette dernière capitale, où il fixa sa résidence, il dirigea jusqu'en 1836 le théâtre de la Porte de Carinthie (Kærntner-Thor), et seul depuis la mort de Barbaja. Ce théâtre, sous sa direction, jouit de la vogue la plus constante.

Depuis cette époque, des raisons de santé l'avaient fait renoncer, non-seulement aux occupations dramatiques, mais aussi à toutes les relations éminentes, soit dans les cours, soit parmi les artistes, qu'il avait dues à un esprit très-cultivé, aux manières les plus polies, autant qu'à sa réputation européenne. En 1850, il revint à Paris avec l'intention de finir ses jours dans sa patrie, et se retira près de son neveu, M. Paul Duport, auteur dramatique, chez lequel il vient de mourir dans sa soixante-onzième année, emportant le seul bien qui reste de la vie la plus longue et la plus prospère, les regrets de quelques amis intimes, les souvenirs de cœurs reconnaissants, d'actes généreux et de bienfaits dont sa délicatesse faisait autant mystère que d'autres en font vanité.

CORRESPONDANCE.

Bruxelles, 18 octobre.

Les débuts ont commencé depuis plus d'un mois au Théâtre-Royal, et ne sont pas terminés. C'est toujours un moment critique à passer. En attendant, le répertoire, entravé par la chute ou, pour employer un mot plus doux, par l'insuccès de plusieurs artistes, se traîne péniblement. La direction touche cependant au terme de ses embarras, et bientôt la troupe chantante sera constituée.

Il est inutile de vous donner le tableau complet de notre personnel chantant ou étant censé chanter. Il suffira de dire par quels artistes sont tenus les premiers emplois. Nous avons M. Mathieu pour ténor du grand opéra, Mlle Elmire pour chanteuse dramatique, M. Carman pour baryton. M. Balanqué était engagé comme première basse, mais il a rencontré une opposition qui l'a obligé à se retirer Le motif de cette opposition est assez curieux pour qu'on ne le passe point sous silence. On ne reproche pas à M. Balanqué de ne savoir pas chanter; on convient qu'il est bon musicien et comédien très-convenable; on avoue même qu'en ce moment il a de la voix; mais on craint que cette voix, qui avait été souffrante l'an passé, ne subisse une nouvelle altération, bien qu'on sache que M. Balanqué est allé se rétablir dans le Midi. L'amour propre de l'artiste n'a nullement à souffrir d'un pareil échec. Il se retire avec les honneurs de la guerre. On pourrait attribuer à une autre cause le mauvais accueil fait à M. Balanqué. Plusieurs artistes fort médiocres avaient été admis à leurs débuts. Le public les avait laissés passer, non par faveur, mais par indifférence. Cependant il faut que les abonnés usent de leurs droits superbes, au moins une fois par année. L'abonné est un monstre qui demande périodiquement une proie à dévorer. Cette proie, c'est souvent le hasard qui la désigne, car le débutant sacrifié n'est pas toujours le moins apte à tenir son emploi. Le sort est tombé sur M. Balanqué. C'est un malheur, mais ce n'est point une humiliation. M. Arnoldi, la nouvelle basse, a fait deux débuts déjà. On regrette son prédécesseur, mais que faire? Le repousser? plus d'opéra possible, d'ici à longtemps peut-être. On acceptera M. Arnoldi, quitte à faire pénitence le reste de la saison.

L'opéra comique est mieux exécuté que le grand opéra. Nous avons Audran comme premier ténor, et vous savez si c'est un artiste de goût Chacun de ses rôles lui a été l'occasion d'un brillant succès. Mlle Anna Lemaire est la prima donna du genre. A l'exception des secondes chanteuses, qu'on désigne encore ici sous le nom de Dugazon, les autres emplois sont remplis passablement.

Jusqu'ici les nouveautés n'ont pas été nombreuses. On n'a monté que

les Noces de Jeannette, de M. Massé, et *la Brésilienne*, ballet composé par M. Desplaces, notre premier danseur, et dont M. Panizza a fait la musique. La direction promet de déployer beaucoup d'activité ; elle annonce *les Amours du Diable*, de Grisar, puis *le Juif errant*, puis *le Nabab*. Il faut espérer que son zèle ne demeurera pas éternellement au nombre des choses futures.

Jusqu'à présent le public n'a pas manqué aux représentations du Théâtre Royal. La salle a été refaite à neuf et dans un goût charmant par M. Séchan, l'ingénieux artiste dont le mérite vous est connu. L'attrait d'une décoration élégante autant que riche finira par s'épuiser ; quand on aura bien vu, on voudra entendre, et si l'on n'entend pas de bonnes choses, on désertera le nouveau théâtre comme on a déserté l'ancien.

On avait compté, pour ramener la haute société au Théâtre-Royal, sur les fréquentes visites qu'y ferait la duchesse de Brabant. On supposait que la jeune princesse aimait la musique en sa qualité d'archiduchesse autrichienne, et qu'elle viendrait souvent entendre l'opéra. Cet espoir n'a pas été réalisé jusqu'à présent. Le prince royal et sa jeune épouse n'ont pas encore paru au théâtre. Un concours particulier de circonstances l'a, sans doute, empêché d'y paraître, et ce ne sera pas là la règle adoptée par la cour. L'impulsion que suit la société est celle qui vient d'en haut. Quand les princes ne témoignent pas qu'ils prennent intérêt aux arts, l'aristocratie se croit obligée d'être indifférente à leur égard, et la bourgeoisie, en cela comme en tout, imite volontiers les grands.

M. Ulrich, l'auteur de la symphonie couronnée par l'Académie royale de Belgique à la suite du concours dont le résultat a été publié par la *Gazette musicale*, est venu recevoir son prix, entendre son œuvre exécutée, sous la direction de M. Fétis, par l'orchestre du Conservatoire, et jouir enfin en personne de son succès. Il a reçu un accueil des plus hospitaliers à Bruxelles, et il en a exprimé publiquement sa reconnaissance par la voie des journaux. M. Ulrich n'était nullement connu dans le monde de la musique ; il l'a déclaré lui-même dans une lettre adressée à l'Académie. Avant la symphonie qui lui a valu un honneur inespéré, il n'avait composé qu'un petit nombre de morceaux pour diverses combinaisons d'instruments et restés inédits pour la plupart. Il a, quoi qu'il en soit, une profonde connaissance des effets de l'orchestre, ainsi qu'on a pu le constater à l'audition de sa symphonie. On regrette qu'il n'ait pas montré une plus grande originalité d'idées et qu'il se soit aussi complétement asservi aux formes usuelles. Le bruit a couru que, répondant à des critiques qui avaient été faites dans ce sens, M. Ulrich s'était excusé en disant qu'il avait cru devoir se renfermer dans la stricte observation des règles classiques pour obtenir les suffrages d'un corps académique. Le jeune compositeur n'y mettait, à ce qu'il paraît, aucune malice, aucune intention de satire à l'adresse des compagnies savantes, qui passent pour ne point aimer les innovations. Toujours est-il qu'il a fait naïvement un excellent calcul, puisque les concurrents qui avaient osé s'écarter des formes habituelles s'aliénèrent, pour ce seul motif, la bienveillance de la majorité de leurs juges. Si la fortune seconde les audacieux, ce n'est pas à l'Académie.

La direction du théâtre de Verviers, petite ville plus connue par son commerce de draps que par son goût musical, vient d'être donnée à M. Bauche, l'ex-ténor de l'Opéra-Comique.

A peine ouvert, le théâtre d'Anvers a sombré sous les orages dont l'a assailli un public mécontent. Tous les artistes ont été sifflés dès leur premier début, et le directeur s'est retiré sans même essayer de conjurer un sort trop contraire. Un successeur vient de lui être donné. L'entreprise des théâtres de province deviendra impossible si les administrations communales ne se décident à leur accorder de larges subsides. Il faudra de toute nécessité qu'on en vienne là.

La classe des beaux-arts de l'Académie avait mis au concours pour cette année une question relative à l'influence exercée sur la musique d'Occident par l'introduction de la musique d'Orient à la suite des croisades. Aucune réponse ne lui étant parvenue, elle l'a rayée de son programme et remplacée par la question suivante : « La musique exerce-t-elle sur les mœurs une influence salutaire? Tous les genres de musique sont-ils également propres à exercer cette influence? Les formes actuelles de l'art lui assurent-elles une action morale utile? Peuvent-elles être considérées, sous ce rapport, comme étant en progrès? Quelles modifications devraient-elles subir pour atteindre à leur plus haute puissance civilisatrice? Examiner à ce point de vue les différents genres de musique : la musique religieuse, la musique dramatique, la musique purement vocale ou instrumentale et la musique populaire. » Les mémoires en réponse à cette question devront être adressés avant le 1er juillet au secrétaire perpétuel de l'Académie royale de Belgique. Le sujet est moins important que celui qui avait été précédemment choisi par la classe des beaux-arts, mais il se trouve beaucoup plus de personnes capables de le traiter, attendu qu'il n'exige pas de recherches historiques. Avec un sens juste, quelque peu de philosophie et du style, on en pourra faire un travail intéressant. Donnez-en avis, je vous prie, à ceux de vos littérateurs qui s'occupent de l'esthétique de l'art.

O.

P. S. — Depuis que cette lettre était écrite, le duc et la duchesse de Brabant se sont rendus au Théâtre-Royal. Ils avaient demandé *Lucie de Lammermoor*. Le brillant accueil qu'ils ont reçu les engagera sans doute à renouveler ces apparitions, dont le directeur se trouvera bien, car il y avait avant-hier salle comble. Il faudra, d'une autre part, qu'on fasse des efforts pour améliorer l'exécution ; car on ne peut forcer personne, pas même les princes, à entendre de mauvaise musique.

Berlin, 16 octobre.

Monsieur le rédacteur,

Je ne suis pas mort. Cette assurance, je vous prie de l'accepter sur parole, quoiqu'en vérité quelqu'un qui ne vous a pas écrit depuis le 24 avril dernier serait tenu de vous fournir un certificat de vie plus valable qu'une simple lettre sans légalisation judiciaire. Mon silence a donc une autre cause, et encore c'est selon : j'étais mort en effet, mais seulement pour la musique, car les concerts des allouettes et des rossignols, les bruissements des ruisseaux, les magnifiques symphonies des cataractes qui tonnent, tout cela, c'est de la musique *au-dessus* de la critique. Quant à la musique qui ressortit à son tribunal, je n'en ai point entendu depuis cinq mois, excepté dans le courant de ces dernières semaines. Or, un critique qui ne trempe pas de temps à autre sa plume dans le fiel ou dans le miel, est un être privé de toute fonction vitale, par conséquent un *défunt*.

Le 1er octobre fut mon jour de résurection ; je me réveillai au ciel — de l'Opéra. L'harmonie des sphères retentissait autour de moi ; c'étaient, tour-à-tour, les plus ravissants accords et les roulements du tonnerre. Des chœurs invisibles des anges le souffle mélodieux descendait vers moi : et des abîmes de la nuit s'élançait la voix terrible du volcan qui faisait trembler les montagnes et les rochers. Quel opéra était-ce? me demandent les gens raisonnables et rompent par cette question le charme du rêve qui enchantait votre correspondant. Etait-ce la *Fille du Régiment?* ou bien le *Czar et le Charpentier?* ou bien encore, *Fidélio?* A coup sûr, c'était l'un de ces trois opéras. Mais qu'importe ! Du fond de mon âme s'éleva un cri de reconnaissance pour le créateur de ce merveilleux ouvrage et pour ceux qui l'avaient si merveilleusement exécuté.

Je commence par une revue rétrospective des cinq derniers mois ; elle est presque aussi instructive que l'histoire universelle, qui, au jugement du célèbre philosophe Hégel, ne nous apprend rien du tout. Il y a toutefois quelques faits à retenir, à savoir que Roger, le roi des ténors, a régné quelque temps dans l'empire de la musique et sur les cœurs ; qu'à l'expiration de son règne, la salle de l'Opéra a été fermée plusieurs fois, les banquettes étant restées vides. Mais avec le 1er octobre a commencé une ère nouvelle. Nos oiseaux voyageurs sont de retour, ou ne vont pas tarder à revenir. Mme Koester, qui pendant l'été a fait sa récolte de lauriers à Vienne, et qui ensuite a pris les eaux à Ems, s'est levée, comme Wallenstein, « *avec la parole puissante qui ramène les hommes dans les camps solitaires.* » Une fraîche rose des Alpes s'est épanouie pour nous, comme premier présent du sol natal : c'est un opéra nouveau de notre estimé maître de chapelle Taubert. C'est vraiment une rose des Alpes que son nouvel opéra dont l'action se passe dans un village de la Suisse. C'est une gracieuse idylle, pleine de naïveté et d'émotion intimes, avec un grain de sel humoristique. Un des poëtes populaires allemands ou suisses les plus en renom, Jérémie Gotthelf, en a fourni le sujet dans une nouvelle intitulée : *le Chaudronnier*. M. Koester, le mari de la célèbre cantatrice, en a fait un fort joli drame lyrique, pour lequel Taubert a écrit une charmante partition, gracieusement instrumentée et riche en mélodies. L'ouvrage s'intitule : *Joeggeli* (diminutif suisse de Joachim). Par suite de quelques longueurs et de quelques faux calculs dramatiques, la première représentation n'avait amené qu'un succès d'estime ; grâce à des coupures intelligentes, *Joeggeli* a reçu depuis le plus brillant accueil Ce succès, que la pièce doit surtout à l'élément comique, ira toujours en augmentant, la mise en scène n'y étant pour rien ; d'ailleurs, il est de bon aloi, le caractère bien connu des auteurs étant au-dessus de tous les petits moyens ayant pour but de *chauffer* le public. Le succès venu spontanément dure ; celui qu'on obtient en serre chaude se flétrit en peu de temps.

En dehors de cette production indigène, nous n'avons eu pendant ces derniers huit jours que des œuvres de l'école française, *Richard Cœur-de-Lion* et *la Muette*. C'est le roi lui-même qui avait choisi la première de ces pièces pour l'anniversaire de sa naissance. Le roi a le goût des arts. Ses vastes connaissances ne se restreignent pas au domaine de la peinture et des arts plastiques ; il est très-bon juge en fait de musique. Il aime la simplicité, la naïveté des anciens maîtres. C'est au roi que nous devons le main-

tien des opéras de Gluck, au répertoire, la reprise de *la Clémence de Titus*, notre excellente musique religieuse et le culte des anciens compositeurs italiens.

Richard Cœur-de Lion ne peut plus exciter de nos jours l'enthousiasme dont cette partition enflamma tous les cœurs il y a soixante-dix ans ; mais la beauté de ses mélodies faciles et la vérité des sentiments qu'elles expriment prêtent encore aujourd'hui à *Richard Cœur-de-Lion* un attrait irrésistible. Aussi le chef-d'œuvre de Grétry a-t-il été salué avec bonheur par les auditeurs, pour une partie desquels ses airs si connus étaient de doux souvenirs de jeunesse.

La magnificence des décors et des costumes augmente encore la puissance attractive des beautés de *la Muette*. Aussi le public y court en foule, et à chaque représentation nous courons risque d'avoir une émeute à propos de Masaniello, et on craint de voir s'élever des barricades par suite des combats qui se livrent aux alentours du bureau.

L. RELLSTAB.

ÉPHÉMÉRIDES MUSICALES.

23 octobre 1807. Naissance de Napoléon-Henri REBER à Mulhouse (Haut-Rhin).
24 — 1725. Mort d'Alexandre SCARLATTI. Cette illustre compositeur était né à Trapani, en Sicile, en 1659.
25 — 1683. Naissance de Jean-Philippe RAMEAU à Dijon. Ce célèbre compositeur, théoricien et organiste, mourut à Paris, le 12 septembre 1764.
26 — 1789. Naissance de Joseph MAYSEDER à Vienne.
27 — 1817. Naissance du pianiste Antoine de KONTSKI à Cracovie.
28 — 1798. Naissance du pianiste HENRI BERTINI à Londres.
29 — 1821. Mort du célèbre chanteur Gaspard PACCHIAROTTI à Padoue. Il était né dans la Romagne, en 1744.

THÉODORE PARMENTIER.

NOUVELLES.

*** L'Académie impériale de musique a donné lundi dernier la première représentation de l'opéra nouveau, *le Maître chanteur*, suivie de *la Fille mal gardée*, dans lequel Mlle Besson remplissait le principal rôle. Mercredi et vendredi, *le Maître chanteur* était accompagné du nouveau ballet, *Elia et Mysis*.

*** Les études de *la Nonne sanglante* ont commencé mardi. On s'occupe aussi du *Barbier de Séville* et de *Betly*, pour la rentrée de Mme Bosio et du ballet qui doit servir aux débuts de Mlle Rosati.

*** On annonce l'engagement de Bonnehée, le jeune chanteur qui a remporté les premiers prix dans les concours du Conservatoire.

*** *Les Mousquetaires de la Reine* ont été joués dimanche dernier pour la rentrée d'Hermann-Léon et de Mlle Lemercier. En reparaissant sur une scène où il avait laissé de si bons souvenirs, Hermann-Léon devait s'attendre à une chaleureux accueil. Le rôle du capitaine Roland est un de ceux dont la création lui fait le plus d'honneur : il y a retrouvé toute l'originalité de physionomie, toute la puissance de voix qu'il y déployait dès l'origine. L'air si brillant du second acte a été rétabli pour lui. Mlle Lemercier, remise d'une indisposition assez grave, a été charmante dans le rôle de Mlle de Simiane. Mlle Caroline Duprez, Mocker et Puget se sont distingués comme toujours.

*** *Le Nabab* a changé de jours, mais non de fortune. On l'a donné la semaine dernière lundi et mercredi, au lieu de mardi et jeudi, et son succès de vogue est resté le même. Vendredi, pour laisser reposer Bussine, qui joue aussi dans *Colette*, on a donné *les Mousquetaires de la Reine*.

*** Par arrêté du 19 de ce mois, M. le colonel Ragani a été nommé directeur du Théâtre-Italien pour neuf années. Les arrangements avec les propriétaires de la salle étant d'ailleurs terminés, il est certain que la réouverture du théâtre aura lieu vers l'époque fixée, c'est à-dire le 15 novembre prochain. Voici la liste des artistes engagés par le nouveau directeur. Ténors : MM. Mario, Maccaferri, Perez ; basses : MM. Tamburini, Rossi, Ferrari, Florenza, Guglielmi ; soprani : Mmes Frezzolini, Walter, Albini, Cambardi, Grimaldi, Martini ; contralti : Mmes Alboni, de Luigi, E. Grisi. Pour la réouverture, on annonce *Cenerentola*, avec Mario et Mme Alboni. M. Ragani se propose de monter ensuite *Gli Arabi nelle Gallie*, de Pacini, et *Il Templario*, de Nicolaï.

*** Le Théâtre-Français vient de donner une pièce en trois actes, *Murello*, d'abord intitulée *la Corde de perdu*. C'est pour cet ouvrage, brillant début d'un jeune poëte fantaisiste, M. Langlé fils, que Meyerbeer a écrit un morceau que Brindeau chante avec beaucoup de charme. C'est une espèce de sérénade fort originale d'idée et de forme, où la main du maître se reconnaît. Nous devons aussi mentionner avec éloge les entr'actes et mélodrame composés par Offenbach pour le même ouvrage.

*** Mme Cabel et *le Bijou perdu* continuent d'attirer la foule au Théâtre-Lyrique.

*** Pour alterner avec ce grand succès, hier samedi, le même théâtre a dû donner, sous le titre du *Danseur du roi*, un opéra-ballet, dans lequel Saint-Léon a reparu, non plus accompagné de Mme Guy-Stephan, mais de Mlle Nathalie Fitzjames, la célèbre danseuse, dont on se souvient toujours à l'Opéra.

*** *Le Diable à quatre* a reparu au même théâtre avec la musique composée sous l'Empire par Solié pour l'amusante pièce de Sedaine ; ce fut alors un des plus grands succès du théâtre de l'Opéra-Comique, et les recettes du *Diable à quatre* luttèrent avec celles de *Cendrillon*. Sans être appelé aux mêmes chances, *le Diable à quatre* a fait plaisir. Mlle Girard s'est emparée du rôle de Margot avec la verve comique dont elle est si richement douée. Mlle Petit-Brière a fort bien chanté le rôle de la comtesse, et Grignon a excité le franc rire dans le rôle du savetier. Tout le monde s'est aperçu que la partition de Solié avait été revue et corrigée par une main plus moderne et plus habile.

*** M. Fetis père est à Paris depuis quelques jours.

*** Thalberg est de retour en cette ville, ainsi que M. Stamaty.

*** Mettant à profit un assez long séjour loin du tumulte de la capitale, notre collaborateur Georges Kastner a pu terminer plusieurs ouvrages importants qui paraîtront sous peu, entre autres un magnifique recueil de compositions vocales destiné aux nombreuses sociétés de chœurs d'hommes aujourd'hui organisées sur tous les points de la France à l'instar de celles qui existent en Belgique et en Allemagne. Les chants de ce recueil, écrits presque tous sur des poésies inédites, allient le charme et la grâce d'une libre fantaisie aux qualités essentielles qui naissent du goût et de l'expérience. Bien qu'ils doivent être exécutés par les voix seules, ils ne sont pas moins pourvus d'un accompagnement *ad libitum* qui en facilitera l'étude dans les répétitions. Leur coupe originale, leur style élégant, leur fraîche mélodie, de même que l'emploi de certaines formes nouvelles, les distinguent de cette foule de productions détachées, qui, sous le titre ambitieux de chœurs d'hommes, ne présentent d'ordinaire qu'un insignifiant placage d'accords mal disposé pour les voix dans les rhythmes les plus communs et les plus usés. Sans doute les morceaux à quatre, à cinq, à six et à huit parties sortis de la plume de Georges Kastner offrent des difficultés d'exécution que ceux-là n'ont pas : aussi l'auteur ne les a-t-il pas destinés à des chanteurs médiocres ; il a voulu, au contraire, que ces compositions servissent à faire briller, dans les ensembles comme dans les solos, le talent des chanteurs d'élite qui prennent part aux luttes des associations chorales. On peut donc annoncer ces productions comme de véritables chants de concours à l'usage des sociétés de chœurs d'hommes. Ce qui les rend particulièrement intéressantes, c'est qu'elles ont été inspirées par des sujets qui se rapportent aux principales circonstances de la vie de l'homme, et qu'elles forment ainsi une sorte de cycle choral dans lequel nous trouvons le chant de fête et le chant d'amour, l'hymne du baptême et l'hymne du mariage, la marche funèbre et la marche militaire, puis d'autres chants encore qui célèbrent la patrie et ses défenseurs. De là ce titre : *les Chants de la vie*, que l'auteur leur a donné, titre heureux qui semble devoir porter bonheur à l'ouvrage et présager la longue durée de son succès. Fidèle à son habitude de traiter à fond tous les sujets qu'il aborde, Georges Kastner a fait précéder cette riche collection de chœurs pour voix d'hommes d'un texte contenant une étude très-intéressante sur l'origine, le caractère et le développement progressif de ce genre particulier de musique d'ensemble, ainsi que sur la manière d'y traiter les voix, de façon à produire l'effet le plus avantageux sous le rapport de la sonorité. Le travail que nous annonçons peut donc être considéré comme une véritable monographie du chant choral pour voix d'hommes sans accompagnement, et le public l'accueillera avec d'autant plus d'empressement qu'il n'a paru jusqu'à ce jour aucun autre ouvrage spécialement consacré à cette matière. On voit que notre collaborateur Georges Kastner ne fait pas un pas qu'il ne rende un service signalé à son art. Comme *les Chants de la vie* sont à la fois une œuvre d'imagination, une excellente théorie et un beau livre, c'est-à-dire une œuvre vraiment classique, leur place est marquée d'avance dans le répertoire de toutes nos sociétés chorales.

*** M. Cesare Ciardi, célèbre flûtiste, attaché à la cour du grand-duc de Toscane, vient d'arriver à Paris, où il ne restera que peu de jours. Il se rend directement à Saint-Pétersbourg pour satisfaire à des engagements très-avantageux pour lui. Nous regretterions vivement que M. Ciardi ne se fît pas entendre avant que de quitter notre capitale, tous ceux qui le connaissent affirment que sous le rapport de la justesse et de la pureté de l'intonation, il est inimitable, et que, quant au mécanisme, il semble se faire un jeu des difficultés les plus extraordinaires.

*** Nous avons annoncé, il y a quinze jours, l'arrivée à Paris de M. Sigfried Saloman, compositeur danois des plus distingués. M. Saloman est élève de l'illustre Frédéric Schneider de Dessau, sous la direction duquel il alla terminer ses études théoriques, profitant d'une subvention triennale que lui accordait le gouvernement danois à titre d'encouragement. Lipinski, le fameux violoniste de Dresde, dont il alla plus tard réclamer les conseils, en fit un de ses meilleurs élèves. C'est en 1844 qu'eut lieu au Théâtre-Royal de Copenhague la première représentation de *Tordenskiold*, opéra du jeune compositeur, qui obtint en cette occasion

un succès complet. Il en fut de même d'un essai dans le genre comique intitulé *l'Épreuve du cœur*, et d'un troisième ouvrage, *la Croix de diamants*, qui rendirent son nom populaire. Mais la réputation de M. Saloman devait bientôt s'étendre au-delà des limites de sa patrie. Quelques années plus tard, en effet, *la Croix de diamants* était représentée à l'opéra royal de Berlin, et de là faisait sa route en Allemagne par Leipzick, Cassel, Stuttgard, etc. C'était le premier exemple d'un opéra danois donné en Allemagne, et M. Saloman en cela partageait la gloire d'Œhlenschlaeger, son célèbre compatriote, dont les œuvres dramatiques, après avoir fait le tour de l'Allemagne, ont fini par prendre place et rang dans la littérature allemande. Appelé à la direction, dans l'un des concerts du *Gewan haus* de Leipzick, de son ouverture de *Tordenskiold*, et d'une grande ouverture de concert dans la Société de *l'Euterpe*, M. Saloman, sur l'invitation de Liszt, se rendit en 1856 à Weimar, pour y diriger la première représentation d'un nouvel opéra, *le Corps de la vengeance*, tandis qu'à Leipzick on donnait *la Fileuse d'or*, drame pour lequel il avait composé la musique. Sa réputation lui valut bientôt sa nomination, en qualité de membre honoraire, à l'Académie royale de Stockholm, et de la part de son souverain la décoration du Danebrog. Ce fut en 1850 aussi qu'il épousa Mlle Henriette Nissen, que nous avons connue à Paris lors de ses débuts aux Italiens. Mme Nissen-Saloman, Suédoise de naissance, est élève de Garcia; elle eut pour professeur de piano M. Zimmerman. Après avoir quitté Paris, où son talent était loin d'avoir pris le développement qu'il a acquis depuis, elle fut engagée en qualité de prima donna à l'Opéra-Italien de Saint-Pétersbourg, avec Mme Viardot, l'Alboni, Rubini et Tamburini. De là elle passa en Italie, où, pendant trois ans, elle se montra sur les principaux théâtres. Elle y obtint de brillants succès, et la Société philharmonique de Sainte-Cécile, à Rome, en lui décernant un diplôme, lui rendit un éclatant hommage. Grâce à sa grande facilité des langues, elle a pu, en Angleterre et en Allemagne, comme en Italie, chanter, dans la langue du pays, tous les rôles de son répertoire. Dans la saison de 1849-1850, elle fut engagée à Leipzick; elle y parut dans vingt concerts et y excita l'admiration par son entente de l'ancienne musique classique. Cette saison mit le sceau à sa réputation. Après leur mariage, M. et Mme Saloman visitèrent la Suède, la Russie, et poussèrent jusqu'à Constantinople, recueillant partout sur leur passage les honneurs dus à d'éminents artistes. Ils comptent passer une partie de l'hiver à Paris.

*** M. Célestin vient de publier une petite *Histoire de Sainte-Barbe*. Ce collége, fondé rue de Reims, date de 1430, et à ses annales se rattachent les souvenirs d'un grand nombre de littérateurs célèbres, poëtes, auteurs dramatiques, vaudevillistes, chansonniers. Bien des détails piquants sont rappelés dans l'ouvrage tout nouveau de M. Célestin, qui fait suite à un livre savant et spirituel de M. Lefeuve.

*** Nous avons sous les yeux le procès-verbal des séances du congrès scientifique de France dans la ville d'Arras, constatant que M. Vincent, membre de l'Institut (académie des inscriptions et belles-lettres) a fait entendre un instrument divisé par quarts de ton sur lequel il reproduit le genre enharmonique des Grecs, et que ce genre de musique a produit sur l'auditoire une impression profonde. Voici les expressions mêmes du procès-verbal : « M. Vincent donne d'admirables notions sur la rhythmi-» que des anciens, d'après bien des auteurs et notamment saint Augustin; » il scande selon ces principes une des odes d'Horace, celle *ad Pyrrham*, » puis il indique le chant, toujours à la manière ancienne, qu'il a composé » pour cette ode. L'assemblée écoute avec ravissement cette musique aux » accords étranges d'abord, mais admirables et d'un effet saisissant à me-» sure que l'oreille parvient à les comprendre. C'est bien ici le lieu de » consigner un mot remarquable prononcé à cette occasion par un des » honorables assistants, M. Pigault de Beaupré : *Il y a une larme au bout* » *de chaque note*. La composition de cet instrument consiste en deux cla-» viers superposés et accordés *à un quart de ton* de différence l'un de » l'autre. Comme toutes ces belles expériences doivent être répétées en » assemblée publique, je n'insisterai pas davantage sur ce sujet sur lequel » il est si difficile d'être court. Après des conclusions pratiques parmi » lesquelles nous avons remarqué les belles considérations relatives à la » puissance de moralisation qui réside dans l'art musical tel que le com-» prenait l'antiquité, et au milieu des applaudissements unanimes les plus » énergiques, il est décidé que le beau travail de M. Vincent sera renvoyé » à la commission de publication, pour être inséré dans les mémoires du » Congrès. M. le comte Félix de Mérode se plaint avec raison du mauvais » goût qui règne dans certaines musiques d'église, notamment en Belgi-» que. Déjà en France d'importantes améliorations ont été réalisées; espé-» rons que de plus en plus on s'efforcera de revenir aux saines traditions. » Le vénérable prélat qui gouverne ce diocèse, Mgr Parisis, a déjà imman-» sément fait dans cette direction. Il est de plus décidé que le mémoire » de M. Vincent sera lu en séance publique demain mardi, à trois heures, » et que ses expériences musicales seront de nouveau exécutées sur son » ingénieux instrument. »

*** On avait répandu le bruit que l'administration de l'Opéra renonçait aux bals masqués; ce bruit n'a aucun fondement. Bien au contraire, Musard prépare déjà un répertoire formidable, se composant d'un grand nombre des plus jolis quadrilles et autres morceaux de danse; les deux quadrilles sur *le Nabab* et *l'Épreuve villageoise*, qui ont obtenu un succès si légitime, y figureront en première ligne.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Berlin.* — A l'occasion de l'anniversaire de la naissance du roi, l'Académie des beaux-arts a exécuté le *Te Deum* de Krebs, et une prière tirée du 21e psaume, et mise en musique par le chevalier de Neukomm, qui se trouve à Berlin en ce moment. Au théâtre de Wilhelmsstadt, *le Fidèle berger*, opéra d'Adam, se donne avec plein succès.

*** *Cologne.* — Mlle Sophie Cruvelli a chanté avec le plus brillant succès le rôle de Norma au théâtre de la ville.

*** *Vienne.* — Les répétitions de *Kéolante*, opéra nouveau de Balfe, ont commencé au théâtre de la Cour sous la direction du compositeur. — Mme Hassett-Barth quitte définitivement le théâtre national de Pesth.

Le Gérant : BRANDUS.

A PARIS, CHEZ HACHETTE ET Ce,

A l'usage des Chanteurs :

PHYSIOLOGIE DE LA VOIX CHANTÉE

Suivie de considérations sur l'influence physique et morale de la voix, et sur l'influence de la musique sur la civilisation; une brochure in-8°, prix : 1 fr.

ORIGINE DE LA GAMME MODERNE

OU

Théorie raisonnée de la musique.

On ne saurait, en effet, expliquer d'une manière satisfaisante la gamme sans remonter aux lois du son musical, aux lois de la sensation, à la tonalité moderne, en un mot, sans faire la théorie complète du système; une brochure in-8°, prix : 1 fr., par

J. LESFAURIS.

Chez BRANDUS et Ce, éditeurs, 103, rue Richelieu,

MUSIQUE DE DANSE PAR

ÉMILE ETTLING

Valses.

La Dame de Pique	5	»
L'Enfant prodigue	5	»
La Fée aux Roses	5	»
Giralda	5	»
Le Prophète	5	»
Sturm Valse	5	»
Zerline	5	»
Le Nabab	5	»
Les mêmes à 4 mains, chaque	6	»

Polkas.

La Dame de Pique	4	»
L'Enfant prodigue	4	»
Polka des Abeilles du *Juif errant*	4	»
Zerline, avec solo de cornet à pistons, *ad lib.*	4	50

Redowa.

Redowa sur *la Tempesta*	4	»

GUILLERETTE,

POLKA DE SALON POUR LE PIANO,

Prix : 4 fr.

EN VENTE CETTE SEMAINE

La partition de piano et chant, format in-8°, du

NABAB

PRIX : 15 FRANCS NET.

PARIS. — IMPRIMERIE DE VIGNAL DE NAPOLÉON CHAIX ET Ce, RUE BARBETTE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

20e Année. | No 44. | 30 Octobre 1853.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, ET POUR TOUTE LA SUISSE. Chez M. Ed. de la Flèchière, 101, rue du Terraillet.
Bruxelles. Delrie Tomson, 15, rue des Dominicains.
Londres. S'adresser à M. Davison (Wessel et Cie), 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Maison Brandus, perspective Nevski.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Nos abonnés reçoivent avec le présent numéro la romance chantée par Mme Miolan-Carvalho dans le NABAB.

SOMMAIRE. — Mon testament musical (suite et fin), par **Fétis** père. — Théâtre-Lyrique, *le Danseur du roi*, ballet-pantomime en trois actes, de MM. Alboize et Saint-Léon (première représentation), par **G. Héquet**. — Théâtre des Variétés, *Pépito*, opéra comique en un acte, paroles de MM. Léon Battu et Moineaux, musique de M. Offenbach (première représentation), par **Henri Blanchard**. — Le maître de musique de Dante Alighieri. — Éphémérides. — Nouvelles et annonces.

MON TESTAMENT MUSICAL.

Suite et fin (1).

J'ai fait connaître précédemment la nature de mes idées en ce qui concerne l'histoire de la musique, soit dans la partie plus ou moins obscure où l'hypothèse est nécessaire pour compléter ou expliquer ce que les monuments et les faits historiques ne nous font pas connaître suffisamment ; soit à l'égard des époques mieux connues où l'art est saisissable par son objet et par ses formes. On a vu que, d'une part, dans ce système, dont j'assume toute la responsabilité personnelle, l'analogie, la nature des choses, et l'assimilation des phénomènes du développement et des transformations de l'espèce humaine, ont été mes guides ; tandis que, de l'autre, je me suis attaché à déduire des faits constants les lois qui les ont fait naître. Il me reste maintenant à parler d'une autre partie de l'histoire de la musique intimement liée à la première, à savoir, celle des hommes qui, par leurs travaux, ont puissamment coopéré aux progrès de la science et aux transformations de l'art, et de ceux qui, moins heureusement organisés, ont subi l'influence des idées et des déterminations de l'époque à laquelle ils ont appartenu.

Le public est déjà en possession du résultat de mes premières recherches sur ce sujet, par la première édition de ma *Biographie universelle des musiciens*, dont le premier volume a été publié en 1835. Dix-huit années se sont écoulées depuis lors. On a bien voulu accorder des éloges à ce premier travail, et reconnaître, en tout pays, que de tous les ouvrages publiés sur le même sujet, mon livre était le moins imparfait. Nonobstant cette indulgente appréciation, je n'ai pas moins aperçu, presque immédiatement, les imperfections de ce livre. Avant que le second volume parût, j'avais déjà recueilli des notes pour l'amélioration du premier.

Les faits ne se devinent pas, et les circonstances ne sont pas toujours favorables pour en acquérir la connaissance. Quelque dévouement qu'on accorde à une semblable entreprise, quelque soin qu'on mette à la recherche de renseignements pour un si grand nombre d'œuvres et d'auteurs, il est à peu près impossible d'éviter les erreurs et les lacunes. De là vient que toute biographie générale est inévitablement imparfaite. A côté de cette vérité, dont l'évidence est palpable, il en est une autre non moins incontestable : c'est que ces livres ne sont pas seulement utiles, mais d'une nécessité absolue pour le public aussi bien que pour les artistes et les savants. On se tromperait si l'on croyait que, dans l'espoir d'une perfection chimérique, les auteurs d'ouvrages semblables devraient en ajourner la publication jusqu'à ce que le but fût atteint. Remarquez d'abord qu'on ne présume pas ce qu'on ignore ; et puis, on n'arriverait jamais à l'amélioration d'un travail de ce genre s'il n'était mis au jour ; car ce n'est que par sa publication qu'il éveille la critique ; j'entends cette critique judicieuse et savante autant que bienveillante, dont les lumières viennent éclairer l'auteur de l'œuvre imparfaite. Ce n'est donc que par la multiplicité des éditions qu'un livre semblable à la *Biographie universelle des musiciens* peut parvenir à une perfection relative.

Il est un autre motif qui rend nécessaires à de certaines époques de nouvelles éditions d'un pareil livre ; car dans l'espace de vingt ans, par exemple, de nouvelles générations d'artistes s'élèvent ; l'art se transforme, ou du moins se modifie ; des théories nouvelles se font jour, la science s'enrichit de découvertes et d'aperçus ; tout cela doit être enregistré, résumé, apprécié, et l'intérêt du livre s'en accroît comme son utilité.

Ce qui distingue la *Biographie universelle des musiciens* des ouvrages sur le même sujet publiés précédemment en Allemagne, en France, en Italie et en Angleterre, c'est l'appréciation raisonnée du mérite des hommes et de la valeur des choses. C'est par là qu'elle a obtenu les éloges des hommes spéciaux de tous les pays. Elle est d'ailleurs, malgré l'état d'imperfection où elle a paru d'abord, beaucoup plus complète qu'aucun de ces dictionnaires historiques. Mais, ainsi que je viens de le dire, ces avantages ne m'ont point fait perdre de vue ses défauts. Je n'ai rien négligé pour les faire disparaître. Travail et dépenses, j'ai tout prodigué pour atteindre à ce but désiré. Je dois rendre compte ici de toutes les ressources dont je me suis entouré.

Dans l'espace de dix-huit ans écoulés depuis la publication du premier volume, j'ai parcouru trois fois l'Allemagne, deux fois l'Italie ; j'ai visité deux fois l'Angleterre, exploré toutes les bibliothèques. Plus de vingt mille ouvrages, œuvres anciennes et partitions, que je n'avais pas vues à l'époque où j'ai publié la première édition de mon livre, ont été examinées par moi depuis cette époque ; j'ai fait copier à grands frais les catalogues de toutes les grandes collections musicales qui existent en Europe ; ma propre bibliothèque s'est enrichie de plus de cinq mille ouvrages théoriques, historiques, critiques et pratiques. Une immense correspondance m'a fourni des documents précieux sur les artistes ;

(1) Voir les nos 33, 35, 37, 38, 40 et 42.

enfin mes amis, à la tête desquels je place les savants Dehn, de Berlin, et Gaspari, de Bologne, ont bien voulu me fournir d'excellentes observations critiques. D'autres m'ont signalé des erreurs de dates et des fautes typographiques. Enfin, j'ai tiré des lumières des monographies de musiciens, des biographies particulières de pays, de provinces, de villes, et même de livres qui, sans avoir de rapport direct avec mon sujet, me fournissaient cependant des renseignements sur des choses qui s'y rattachent d'une manière quelconque.

Tels sont les moyens de perfectionnement que j'ai pu rassembler depuis que la première édition de la *Biographie des musiciens* a vu le jour. On voit qu'une partie de ces ressources est le résultat même de cette publication. Quel usage ai-je fait de tant de richesses nouvelles? La deuxième édition répondra à cette question. Ce que je puis dire à ce sujet aujourd'hui, le voici :

Deux choses sont également importantes dans un livre tel que celui-ci, à savoir : l'exactitude des faits, et la critique des œuvres. L'exactitude est toujours possible en ce sens, qu'ayant réuni tout ce qui existe de renseignements sur un artiste ou sur un savant, on le fasse connaître aussi bien que le permettent les ressources dont on a pu disposer. Mais, quelque effort qu'on fasse, ces ressources sont souvent insuffisantes. L'antiquité, le moyen âge, et même les premiers siècles qui suivent l'époque désignée sous le nom de *Renaissance,* ont mis peu de soin à connaître la vie des hommes qui les éclairaient ou qui leur faisaient goûter les jouissances de l'art. On n'avait pas alors les journaux, les annuaires, les biographies contemporaines, tous les moyens, enfin, dont on dispose aujourd'hui pour connaître la vérité sur ceux qui se font une renommée dans les arts ou dans la science. Les savants, les artistes d'autrefois, plus occupés de leurs ouvrages que du soin de faire connaître leur personne, sortaient rarement de l'obscurité à laquelle était condamnée la portion de la société qui leur avait donné le jour. L'indifférence de leurs contemporains égalait la leur à cet égard. Les moyens de vérification concernant le lieu ou l'époque de la naissance des plus grands artistes des xve et xvie siècles sont presque nuls. J'ai consulté des registres de naissances de ces temps éloignés, dans l'espoir d'y trouver quelque indication sur de certaines illustrations de l'art, et j'y ai trouvé des choses de ce genre : *Il est né cinq enfants dans la dernière semaine.* La partie biographique est donc réduite à peu de chose pour ces hommes, si intéressants d'ailleurs par la part qu'ils ont eue dans la création de l'art véritable ; mais la pauvreté des renseignements sur les personnes est largement compensée par l'exposé de la valeur des travaux et par leur analyse. La nouvelle édition de la *Biographie universelle des musiciens* offrira, sous ce rapport, un intérêt bien plus vif que la première. L'ancienne école allemande, par exemple, que je ne connaissais autrefois que par tradition, a été l'objet de mes études lors de mes pérégrinations dans sa patrie. Là, j'ai eu sous les yeux les œuvres les plus rares et en même temps les plus dignes d'intérêt produites par ces vieux maîtres. Les traits caractéristiques du style de chacun m'ont été révélés, et j'ai pu en faire une appréciation raisonnée. Tout à la fois j'ai connu l'histoire d'une partie de l'art et d'une certaine classe d'artistes sur lesquels on n'a que des notions confuses ou complétement fausses. Il m'a été également donné, dans ces derniers temps, d'acquérir une connaissance plus positive du talent et des œuvres des maîtres espagnols, grands artistes dont on sait à peine les noms.

En approchant de l'époque actuelle, les renseignements deviennent plus abondants, et la biographie proprement dite acquiert plus d'intérêt. Si la vie des artistes est mieux connue, leurs œuvres sont aussi plus familières, et leur analyse intéresse un plus grand nombre de lecteurs. Enfin, il est une troisième catégorie d'artistes, de théoriciens, de critiques et de littérateurs musiciens que je n'ai pas dû passer sous silence dans mon livre, car c'est celle des hommes de l'époque actuelle qu'y chercheront surtout ceux qu'elle concerne, leurs amis et leurs antagonistes. C'est là qu'est le dramatique, et, comme on dit aujourd'hui, l'intérêt palpitant. Quand on ne veut être ni panégyriste ni pamphlétaire, on satisfait rarement ces trois classes de lecteurs ; mais j'ai la conviction que la critique faite avec savoir, avec goût, avec bienveillance, lors même que la vérité l'oblige à être sévère, j'ai la conviction, dis-je, que cette critique triomphe toujours des premières impressions pénibles qu'elle peut faire naître, et que sa valeur s'augmente avec le temps. Ma conscience me dit que je n'ai pas manqué à mes devoirs dans cette partie de mon travail, et que j'ai eu l'esprit et le cœur assez jeunes pour ne pas me laisser influencer par des penchants rétrospectifs d'idées et de formes, dans les jugements que j'ai portés sur les œuvres que je vois se produire au temps de ma vieillesse. Je n'ai point oublié que la *Biographie universelle des musiciens* n'est pas le livre d'un moment, et qu'elle-même doit être jugée à son tour.

La nouvelle édition de cet ouvrage, qui bientôt sera mise sous presse, est à peu près double de la première par l'étendue des notices et par leur nombre. Toutes les lacunes ont été comblées ; la nomenclature des artistes vivants s'est augmentée dans une proportion énorme ; une immense quantité d'articles anciens a été refaite en totalité sur des documents meilleurs et plus complets ; il en est peu qui n'ait reçu quelque addition de faits ou de date, quelque rectification, quelque modification dans le fond ou dans la forme. A vrai dire, c'est un ouvrage nouveau où l'on ne retrouvera de l'ancien que les notices sur les hommes les plus considérables de l'art et de la science, parce qu'elles avaient été faites avec tout le soin qu'exige leur importance : je n'ai dû y ajouter ou y réformer que des choses d'une valeur accessoire.

Ainsi s'est complétée et achevée la tâche que je me suis imposée ; ainsi s'est réalisée la destination que j'ai voulu donner à ma vie dans l'art et dans la science. Cet art, cette science, je les ai conçus comme un tout homogène, soit dans les diverses déterminations de l'idéal, soit dans les lois qui dominent la théorie et l'histoire. Qu'on imagine tel problème que ce soit en ce qui concerne la mélodie, l'harmonie, le rhythme, les formes de l'art d'écrire, l'acoustique, l'esthétique, les notations, les systèmes, les méthodes, enfin, l'histoire universelle de l'art et de la science, on les trouvera tous résolus par les idées dont j'ai donné l'analyse dans ce testament ; idées qui dérivent toutes de quelques principes simples puisés dans cette pensée fondamentale, que la musique est un art purement idéal et sentimental ; d'où il suit qu'elle n'a d'autres lois que celles qui lui sont imposées par l'homme, et que toute tentative pour lui donner d'autres principes sera vaine et ne pourra conduire qu'à l'erreur. Qu'on examine tout le corps de doctrine exposé dans mes ouvrages, on le verra sortir de cette seule pensée, par laquelle je me suis trouvé, dès l'origine, en opposition avec tous les théoriciens, avec tous les historiens. Quiconque voudra entreprendre la réfutation de ce corps de doctrine, doit commencer par abattre le principe que je viens d'énoncer, car tout en découle. Par la critique des conséquences de ce principe, on n'arriverait qu'à prouver, comme on l'a fait déjà, qu'on ne comprend pas le véritable état de la question.

Lorsque les ouvrages qui restent à publier pour achever ma mission auront paru, tout sera dit pour moi, et je n'aurai plus rien à y ajouter, car tout y sera compris. Il est d'autres travaux entrepris ou achevés depuis longtemps, qui peut-être ne verront jamais le jour ; mais j'en éprouve peu de regret. En première ligne est le travail fait pour la restauration du chant ecclésiastique : question que j'ai soulevée, et dont on s'est tant occupé depuis quelques années. On a publié des graduels et des antiphonaires d'après des manuscrits d'une certaine ancienneté ; on en a fait des éditions de fantaisie dans lesquelles on a suivi des systèmes plus ou moins arbitraires ; quelques bonnes observations et beaucoup d'erreurs ont été produites, et enfin on en est arrivé à cette conclusion habituelle dans les questions qu'on ne comprend pas et sur lesquelles on ne peut s'entendre, à savoir, qu'il faut ajourner la solution des difficultés jusqu'au moment où elles auront été suffisamment mûries et controversées, ce qui veut dire qu'on ne les résoudra jamais. On s'est persuadé qu'il ne s'agissait que de découvrir de vieux manuscrits pour faire la restauration dont il s'agit ; mais on ne s'est pas assuré qu'on fût en état de les lire, et l'on a marché à l'aventure, sans prendre pour

guides certains principes en l'absence desquels on ne peut que s'égarer. Je prierais volontiers la plupart de ceux qui se sont occupés de cette restauration de me dire, la main sur la conscience, s'ils connaissent les types des tons par lesquels on peut reconnaître si un chant est du premier ton primitif ou du neuvième mode transposé; du second ton ou du dixième mode; du cinquième ton ou du treizième mode transposé; du septième ou du même mode; du sixième ton ou du quatorzième transposé; du huitième ton ou du même quatorzième mode. Je n'en ai nul doute, la réponse serait négative, si elle était de bonne foi. Si je demandais ensuite à quel signe on reconnaît les types des chants caractérisés par la solennité de l'office, et combien de ces caractères primitifs et principaux se font remarquer dans tout le chant de l'Église catholique et romaine, je pourrais attendre longtemps les réponses. Si, enfin, je m'informais des causes pour lesquelles une des grandes divisions du chant ecclésiastique est entièrement corrompue, tandis qu'une autre est restée presque intacte dans sa forme originaire, je pense que tout le monde garderait le silence. Cependant, en l'absence de ces données élémentaires, il n'y a rien d'utile à tirer des anciens manuscrits, et la possibilité de l'épuration du chant est absolument chimérique. Or ce sont ces principes qui m'ont guidé dans mon travail.

Donnons, avant de finir, quelques éclaircissements sur ces choses, et d'abord parlons de la question de tonalité. Les tons et les modes se reconnaissent par les natures de quartes et par les espèces de quintes. Les huit tons vulgaires se déterminent par l'étendue, les limites, la dominante et la finale; au contraire, les chants composés dans le système des quatorze modes ont pour règle la nature des tétracordes de chacun d'eux. De là des différences essentielles qui composent ce que j'appelle *les types de tonalités*. Si l'on n'a égard à la nature de ces types dans l'examen des chants, on ne peut distinguer s'ils sont originairement d'un des huit tons ou d'un mode transposé, et conséquemment, on ignore si certaines successions de notes sont des tons ou des demi-tons. Il suit de là qu'on n'a pour se guider que la considération de la fausse relation de quarte majeure; mais cette considération ne peut faire découvrir si l'intervalle à éviter provient d'une altération produite par le temps dans la succession, ou si le demi-ton doit corriger l'intervalle défectueux. Qu'arrive-t-il en pareille circonstance? On tombe dans la nécessité où se sont trouvés les éditeurs de livres de chant récemment publiés dans un diocèse que je ne veux pas nommer, lesquels ont ajouté de nouvelles altérations de formes du chant à celles qui existaient déjà.

Autre chose non moins importante : il n'est personne qui n'ait remarqué les différences frappantes entre le caractère d'une partie des chants du graduel et celui des chants de l'antiphonaire. Cette différence provient de l'origine des uns et des autres : origine orientale d'un côté, occidentale de l'autre. J'ai déjà fait connaître cette vérité, et je l'ai répétée jusqu'à satiété; mais, ou on l'a niée contre toute évidence, ou bien on ne m'a pas compris. Cependant, à défaut de connaissances suffisantes pour la lecture des livres notés en neumes, si l'on examine les plus anciens livres de chant en notation de plain-chant, par exemple, ceux du XIIe siècle, ou même encore du commencement du XIIIe, on y verra une multitude de passages notés en minimes (losanges), de deux, trois ou quatre notes, qui étaient certainement exécutés dans le mouvement rapide des appogiatures doubles, des mordants, des groupes et des trilles. Lorsque les traditions orientales s'effacèrent, ces notes furent transformées en brèves dans les livres de chant, et ces longues valeurs réelles, substituées aux mouvements rapides de l'ancienne tradition, ont alourdi et dénaturé toute cette partie du chant. Que croit-on que signifient les lettres semblables répétées sur la même syllabe dans l'antiphonaire de Montpellier découvert par M. Danjou? En fera-t-on une espèce de hoquet? ou bien les transformera-t-on en une longue tenue? ou bien, enfin, les supprimera-t-on simplement comme surabondantes et inutiles, ainsi qu'on l'a fait dans une récente publication? On sera également éloigné du sens de cette notation par les lettres placées au-dessous des neumes; ces lettres répétées sur une même syllabe sont simplement les signes de trilles. Or, le sentiment musical de l'Occident, qui domine aujourd'hui dans le chant catholique romain, ne permet pas d'y faire revivre ces ornements dictés dans l'origine par le goût oriental; mais, d'autre part, le même sentiment s'oppose à la conservation de ces notes accessoires transformées par la suite des temps en notes réelles, parce qu'il en résulte une lourdeur et une monotonie insupportables.

J'en ai dit assez pour faire comprendre quels principes m'ont guidé dans mon travail pour la restauration du chant romain. Les personnes qui ont examiné ce travail et qui en ont entendu les résultats, ont été frappées de la beauté des chants; cependant je n'ai point obtenu l'adoption uniforme que j'avais en vue, parce que les ecclésiastiques n'aiment pas qu'un laïque fasse de ces réformes. Je m'en suis facilement consolé. Quelque jour mon travail sera dans une grande bibliothèque, et l'on verra qu'on a repoussé le vrai et le bon pour se jeter dans le dédale de l'arbitraire.

Parmi mes autres travaux se trouve l'édition préparée des importants ouvrages de Tinctoris avec leur traduction. Déjà l'Académie royale de Belgique a eu communication de ce travail, auquel il ne manque que le commentaire dont je veux l'accompagner. Plusieurs autres travaux du même genre sont aussi commencés dans mes cartons, particulièrement une épuration du texte et une traduction du Traité de musique de Boèce, dont la doctrine a été le guide de tous les théoriciens jusqu'au XIe siècle. Si je n'ai pas le temps nécessaire pour finir ces choses, cela sera peu regrettable, car d'autres pourront faire ces travaux.

FÉTIS père.

ERRATA DE L'ARTICLE : *Mon Testament musical*, DANS LE NUMÉRO 42 DE LA *Revue et Gazette musicale*.

Première page, deuxième colonne, ligne 15, en remontant, au lieu de *Forloge*, lisez *Fortlage*.

Même page, même colonne, ligne 6, en remontant, au lieu de *Bottée de Tulemon*, lisez *Bottée de Toulmon*.

Page 364, deuxième colonne, ligne 2, au lieu de *deux tons égaux*, lisez *deux demi-tons égaux*.

Même page, même colonne, dernière ligne, au lieu de *et certaines données*, lisez *et sur certaines données*.

Page 365, première colonne, ligne 22, au lieu de *de certaines provinces*, lisez *dans certaines provinces*.

Idem, idem, ligne 25, au lieu de *comme les peuples*, lisez *comme les nations*.

Idem, idem, ligne 13, en remontant, au lieu de *qu'on explique une multitude*, lisez *qu'on explique d'une autre manière une multitude*.

Idem, idem, ligne 10, en remontant, au lieu de *que nous entendons*, lisez *que ce que nous entendons*.

Même page, deuxième colonne, ligne 2, au lieu de *l'éragych*, lisez *l'éraqych*.

Idem, idem, ligne 4, au lieu de *tambour*, lisez *tanbour*.

Page 366, première colonne, ligne 27, en remontant, au lieu de XVIe *siècle*, lisez VIe *siècle*.

THÉATRE-LYRIQUE.

LE DANSEUR DU ROI,

Ballet pantomime, mêlé de chant et de paroles, en trois actes, par M. ALBOIZE *et* SAINT-LÉON.

(Première représentation.)

Le Lutin de la vallée, joué au même théâtre l'année dernière, avec un très-grand succès, a été le premier essai de ce genre mixte, où la parole vient en aide à la chorégraphie, pour expliquer l'action, les situations du drame et faire connaître au spectateur quels sentiments animent les personnages. Il est rare, on l'avouera, qu'un ballet soit parfaitement clair. La plupart sont des énigmes dont il faut chercher l'ex-

plication dans un *libretto* qu'à l'Opéra on a la précaution d'imprimer et de mettre à la disposition du public moyennant la modique somme de 1 franc. Assurément c'est pour rien, et les habitués de l'Opéra ne s'en soucient guère. Mais le Théâtre-Lyrique, moins gros seigneur, n'a point jugé convenable d'assujétir à cet impôt les gens de bonne volonté qui vont jusque là chercher leur plaisir. Il a mis le *libretto* sur la scène, et l'a fait débiter par des acteurs. Grâce à ce procédé ingénieux, vous avez moins de peine à prendre, et vous comprenez beaucoup mieux. N'est-ce pas là une attention délicate?

Nous avons donc compris sans difficulté aucune que le sieur Cramoisi, le prince des danseurs du temps de Louis XIII, et qui, sans doute à cause de son nom, ne se montre qu'habillé de rouge, avait eu l'imprudence d'offenser par une trop grande liberté de langage le maître absolu de la France, — nous ne parlons pas du roi, — le maître absolu du roi et de la France, le tout-puissant cardinal de Richelieu. Nous devons ajouter pour son excuse que le cardinal avait voulu lui donner des avis. La patience n'est pas la vertu de l'artiste, ou, si vous le préférez, la dissimulation n'est pas son défaut. — Je ne me mêle pas de la politique, à laquelle je n'entends rien ; que Votre Eminence ne se mêle pas davantage de la danse, qu'elle ne comprend pas. — Mal lui a pris de cet éclat. Son Eminence a mis l'artiste à la porte, pour toute réponse, et lui a interdit pour jamais de danser devant la cour.

Ne plus danser devant la cour! C'est un arrêt de mort pour Cramoisi. Depuis que ce coup de foudre l'a brisé, il ne vit plus, l'infortuné! C'est tout au plus s'il végète encore. Si la vie physique n'est pas encore éteinte en lui, la vie morale l'a déjà quitté. Cramoisi est fou! Il est devenu muet, et son violon est le seul interprète de ses sentiments et de ses pensées. A la vérité, il joue très-bien du violon..., aussi bien, ma foi, que M. Saint-Léon lui-même, et c'est merveille d'entendre toutes les modulations à travers lesquelles se promène sa mélancolique rêverie. Heureusement, une grande dame, — une duchesse, vraiment, — a pitié du pauvre Cramoisi. Elle s'introduit secrètement dans la maison de l'artiste, et danse avec lui des sarabandes pleines d'intérêt. (Ne croyez pas ce mot déplacé : Marcel, le plus célèbre des successeurs de Cramoisi, ne disait-il pas, cent ans plus tard : *Que de choses dans un menuet!*) Après avoir gagné sa confiance par quelques séances à huis clos, elle l'emmène un beau jour, sans qu'il s'en doute, aux Tuileries, à Saint-Germain, à Fontainebleau, ou ailleurs, peu vous importe, à la cour enfin, et le fait assister au plus merveilleux de tous les ballets. A ce spectacle enivrant, la raison lui revient, et le cardinal, fléchi par les instances de la duchesse, lui rend ses fonctions et son glorieux titre de danseur du roi.

Cette action, d'une simplicité un peu exagérée, avait été d'abord étendue en trois actes. On a senti dès le premier jour la nécessité de la resserrer. *Le Danseur du roi* n'a plus aujourd'hui que deux actes, et il y a prodigieusement gagné. N'est-ce pas bien assez d'un acte pour les infortunes de Cramoisi? Ce qui importe au spectateur, c'est le ballet, et toutes les danses caractérisées dont il se compose ; c'est la *tyrolienne*, la *volhynienne*, la *napolitaine* ou *tarentelle*, l'*anglaise* ou *gigue*, l'*andalouse* ou *tauromachie*. Dans ce dernier pas, qui se dessine, comme de raison, sur un boléro accompagné de castagnettes, la danseuse figure, de la manière la plus vive, et avec une certaine poésie, toutes les péripéties du cirque, tous les incidents de la lutte des *banderilleros* et du matador avec le taureau. Tout cela est original, piquant, gracieux, varié, charmant et amusant au-delà de toute expression, et les applaudissements adressés à Mlles Arnowari, Lilienthal, Lisereux, Nathan, rejaillissent comme de raison sur le chorégraphe habile qui est leur maître, et qui, après leur avoir donné le talent, leur fournit encore de si belles occasions de l'employer.

Mlle Nathalie Fitzjames, si connue à l'Opéra il y a douze ans, figure aussi dans ce ballet, où elle joue le rôle de la duchesse. Pendant qu'elle voyageait, la mode, qui règne sur la danse comme sur tous les arts, la mode a changé. Les habitudes et le goût du public ne sont plus ce qu'ils étaient vers 1840. On ne s'était pas assez rendu compte de ces modifications, ouvrage du temps. Le talent de l'artiste est incontestable, mais on en attendait évidemment autre chose. Il y eu mécompte, tout à la fois pour elle et pour le public. C'est une double méprise.

M. Saint-Léon ne se contente pas, comme on sait, d'être celui de nos chorégraphes qui a le plus d'imagination et de goût ; il cultive à la fois tous les arts et poursuit la gloire sur toutes les routes. A chaque occasion nouvelle on apprécie davantage sa belle qualité de son et la hardiesse de son coup d'archet. Cette fois, il faut de plus le juger comme compositeur. Toute la musique du *Danseur du roi*, airs de danse, chœurs, chant, symphonie, est de lui. Son orchestration n'est pas très-variée, ce qui s'explique facilement de la part d'un violoniste. Ses chœurs n'ont rien de bien remarquable, mais il y a, parmi les morceaux de chant, un trio fort bien tourné, et qu'on a justement applaudi. Les airs de danse du dernier acte ont tous de l'entrain et de la couleur, surtout l'air de la tyrolienne, où le chœur est chargé de la partie récitante, comme dans la tyrolienne de *Guillaume Tell*. Celle du *Danseur du roi* n'obtiendra peut-être pas autant de célébrité que sa devancière; elle est moins originale, évidemment, mais elle a beaucoup de fraîcheur et de grâce.

G. HÉQUET.

THÉATRE DES VARIÉTÉS.

PÉPITO,

Opéra comique en un acte, libretto de MM. Léon Battu *et* Moineaux, *partition de* M. Jacques Offenbach.

(Première représentation le 28 octobre 1853.)

Le théâtre des Variétés essaie de rentrer dans la voie lyrique où l'avaient mis Cherubini, Boïeldieu, Gaveaux, lorsqu'ils y firent jouer et chanter *la Prisonnière*, *le Diable couleur de rose*, *le Bouffe et le Tailleur*, etc., et lorsque, plus tard, nous lui fîmes lancer nous-même dans la circulation musicale force mélodies qui sont devenues populaires.

Pepito est un petit drame d'amour intime à trois personnages, une fine et délicate analyse des sentiments du cœur, un proverbe enfin qui aurait pu se produire sous ce titre : *Les absents ont tort*, attendu que le soldat Pepito, qui doit revenir de Cadix pour épouser la maîtresse d'une *possada*, ayant pour enseigne *A l'espérance*, est remplacé dans le cœur de la jeune et jolie aubergiste par son ami Miguel. Telle est l'intrigue de ce libretto, dans lequel figure encore le voisin de la charmante hôtelière, aubergiste aussi de son état, sorte de Figaro, qui barbifie, arrache des dents, saigne, purge ses concitoyens, leur distribue des lettres, comme directeur des postes de l'endroit, et joue du serpent à la paroisse. Ce grotesque et multiple fonctionnaire, qui, de plus, est amoureux aussi de la jeune hôtelière, se trouve éconduit et mystifié, comme on le pense bien, et tout finit en ce beau jour par les liens de l'hymen et l'amour, comme on dit en vers d'opéra comique. Le libretto de celui-ci est amusant et musical. M. Offenbach a brodé sur ce canevas un charmant tissu mélodique et d'une couleur toute ibérienne. Si cela manque de mesure, de concision, surtout pour les habitués de l'endroit, qui ne comprennent pas trop le développement, la logique d'une pensée dramatique ou musicale, ces auditeurs n'en ont pas moins été séduits par la couleur locale, le pittoresque de l'instrumentation, et ils ont justement applaudi tout cela. On a remarqué en ce genre l'ouverture, qui réunit toutes les conditions de la musique espagnole, le fandango, le boléro, le tambour de basque et les castagnettes, cet instrument national qui compte, dit-on, d'habiles professeurs dans les conservatoires de la péninsule ibérique.

Mlle Larcena, *prima donna* du théâtre des Variétés, et chargée du rôle de Juanita, Pepita, Manuelita ou Mariquita, l'a dit et chanté en cantatrice qui a de l'avenir, par sa jolie figure, sa jolie voix et sa jolie méthode. M. Biéval, qui débutait par le personnage de Miguel, possède

une voix de ténor d'un timbre doux et sympathique ; et quand l'étude lui aura fait acquérir un peu plus d'énergie vocale, il sera entendu avec plaisir sur nos premières scènes lyriques : il a dit avec une expression vraie et dramatique les deux couplets de la romance en *sol* majeur et mineur, alternativement ; charmante pensée musicale du compositeur, dont le sens est à peu près : *Alors je n'aimais pas, non, et j'aime à présent.* Le débutant s'est fort bien acquitté également de ses duos d'amour et du trio bachique, modulé d'une façon originale et d'un effet entraînant.

M. Leclerc, dans son rôle de Vertigo-Figaro, s'est montré l'héritier des Lablache, des Tamburini, et de tous les barbiers lyriques d'Espagne et d'Italie. Les parodies et les charges musicales écorchent ordinairement les oreilles délicates dans les théâtres de vaudevilles. Le compositeur et son interprète se sont montrés ici parodistes ingénieux et fins d'*il gran' maestro.* L'imitation est amusante en même temps que musicale, et le compositeur, et l'acteur, et le chanteur suffisant — ce mot pris dans toutes ses acceptions — ont obtenu un égal succès. L'un s'est mis par ce début au rang des compositeurs dramatiques, et l'autre est depuis longtemps classé parmi les comédiens aimés du public.

HENRI BLANCHARD.

LE MAITRE DE MUSIQUE DE DANTE ALIGHIERI.

Dans un de ses derniers numéros, l'*Artiste*, donnant une description des cartons composés par M. Chenavard pour la décoration du Panthéon, dit que le musicien placé au centre du tableau représentant le *Purgatoire* est Cosello. Une double faute typographique a défiguré le nom de l'artiste immortalisé par le chantre de la *Divine Comédie.* Le musicien dont il s'agit est Casella.

Casella fut le maître de musique de Dante ; c'est là son seul titre de gloire, car on ne possède aucun de ses ouvrages. Nous dirions que cette gloire peut suffire à son ambition, si l'ambition allait au-delà de la tombe. Suivant la méthode d'enseignement usitée de son temps, Dante avait étudié les sept arts, c'est-à-dire le *trivium*, comprenant la grammaire, la rhétorique et la dialectique, renforcé du *quadrivium*, embrassant l'arithmétique, la géométrie et l'astronomie. M. Artaud de Montor, auteur de l'*Histoire de Dante*, prévoit cette question de ses lecteurs : Que fait la musique en compagnie des sciences auxquelles on l'associait dans le *quadrivium?* Et il y répond en disant que cette distribution des arts ou des classes, si différente de celle que nous lui assignons aujourd'hui, a été faite dans les écoles des évêques et des monastères, et devient une preuve de plus de l'esprit qui présida aux institutions du christianisme. Il était nécessaire que les ecclésiastiques et les élèves, après avoir été instruits dans les belles-lettres, apprissent à chanter les psaumes. « Dante, ajoute son biographe, montra une constante admiration pour la musique. Les grandes intelligences ont souvent partagé ce sentiment. »

En effet, lorsque l'illustre poëte a terminé ses études du *trivium* et du *quadrivium*, il ne rompt pas avec la musique ; il lui garde, au contraire, une prédilection constante. Un de ses commentateurs affirme que sa jeunesse se partageait entre les soins de son amour pour Béatrix et ces études graves (celles du *quadrivium*), adoucies par la culture des arts. Son tempérament, porté à la mélancolie, lui faisait surtout un besoin de la musique. S'il eut des liaisons d'amitié avec Guido Cavalcanti et avec d'autres poëtes de son temps, avec Giotto et d'autres peintres par qui l'art commençait à fleurir, il en eut aussi avec le musicien Casella et avec tout ce que Florence avait alors de musiciens habiles. Non-seulement il se plaisait à les entendre, mais encore à chanter et à jouer des instruments avec eux.

La musique avait, à l'époque de Dante, des liens beaucoup plus intimes avec la poésie qu'elle n'en a de nos jours. Les poëtes chantaient véritablement leurs œuvres, non plus les grandes épopées, mais les pièces légères. L'auteur de la *Divine Comédie* avait dépassé la somme des connaissances musicales indispensable à tout homme jaloux d'épuiser le programme complet des études scolastiques, indispensable au poëte surtout. Casella l'initia à certains mystères de la science qu'il n'appartenait point au vulgaire de pénétrer. Dante dut à ses leçons de pouvoir se mêler aux concerts des plus habiles virtuoses de Florence, de se mêler à leurs récréations vocales et instrumentales, comme s'il eût été du métier. Ces faits sont établis d'une façon irrécusable. On se demande seulement pourquoi Dante, étant obligé, pour se conformer aux lois florentines, de se faire inscrire sur le registre de l'un des arts ou métiers, ne choisit pas celui des arts auquel étaient affiliés les musiciens ; on s'étonne qu'il s'immatricula sur le registre de la corporation des médecins et des pharmaciens.

Revenons à Casella. Dante lui a conservé un souvenir reconnaissant pour ce qu'il lui devait de jouissances musicales. Il lui a donné une belle place dans son *Purgatoire*, par la même raison qui lui avait fait introduire ses ennemis dans l'enfer. Le poëte et son guide viennent de pénétrer dans la région où l'esprit humain se purifie et devient digne de monter au ciel. Dante voit une ombre s'avancer avec affection pour l'embrasser. Il veut en faire autant ; mais trois fois ses bras, étendus pour l'enlacer, se croisent vides sur sa poitrine. L'ombre sourit et s'arrête. Elle lui dit qu'elle l'aime comme lorsqu'elle habitait un corps mortel, et lui demande ce qu'il vient faire en ce séjour. Dante répond: « Mon Casella, j'accomplis ce voyage pour retourner au monde des vivants. » Et il ajoute, ceci est important comme on le verra tout à l'heure, pour fixer une date : « Mais toi, quel motif t'a interdit si longtemps le séjour de l'expiation ? » Cette demande ne trouble pas la religieuse sérénité de Casella. Aucun tort ne lui a été fait par celui qui passe les âmes quand il lui plaît, *bien qu'il lui ait plusieurs fois refusé ce passage.* Sa volonté est une volonté juste ; *depuis trois mois* il a accueilli tous ceux qui ont voulu entrer avec la paix divine.

Le goût de Dante pour la musique se manifeste encore ici : « Si une nouvelle loi ne t'enlève pas la mémoire ou la faculté de redire les chants amoureux qui avaient coutume d'apaiser toutes mes peines, console mon âme, qui, en venant ici avec mon corps, s'est remplie de troubles et de terreurs. » C'est ainsi qu'il parle à Casella, et l'ombre du musicien, sans se faire plus prier, chante une *canzone* de Dante lui-même : *Amor, che nella mente mi ragiona.* Sa douce voix charme le poëte et son guide et les ombres qui s'arrêtent pour l'écouter. Le sévère Caton vient arracher Dante et Virgile à cette extase, en leur disant qu'ils ont autre chose à faire que d'entendre chanter, qu'ils doivent avant tout courir vers la montagne se dépouiller de l'écorce qui empêche Dieu de pénétrer jusqu'à eux.

Diverses choses ressortent des passages que nous venons de rappeler. La première, c'est que Dante voyait dans la musique un art consolateur ; la seconde, que Casella était pour lui le virtuose par excellence. La reconnaissance seule ne pouvait l'avoir décidé à consacrer au musicien florentin un chant tout entier de son immortel poëme. Il fallait que le mérite de celui qui avait été son maître et son ami justifiât l'étendue donnée à l'épisode de leur rencontre. On ne peut douter que Casella n'ait composé la musique de la canzone que lui fait chanter Dante, et vraisemblablement de beaucoup d'autres. C'est pour l'air que chacun devait connaître encore, et non pour les paroles, que le poëte cite son propre ouvrage.

On a dit que Dante ayant écrit son *Purgatoire* vers l'année 1300, c'était à cette époque qu'avait dû mourir Casella. Il résulte des fragments cités plus haut que l'habile musicien avait cessé de vivre depuis assez longtemps déjà. En effet, Dante, écrivant en 1300, s'étonne que l'entrée du Purgatoire ait été *si longtemps* refusée à son maître, et Casella convient qu'il n'a pas obtenu sans peine le passage. La mort du maître florentin est donc antérieure de plusieurs années à 1300. Notre analogie ne nous fournit aucune date précise ; elle nous montre seulement que les biographes se sont trompés en faisant coïncider cette mort avec la composition du *Purgatoire* de Dante. Nous arrivons à un

résultat négatif. C'est le résultat le plus clair de beaucoup de dissertations historiques.

Le *Purgatoire* était bien la place qui convenait à un musicien. C'est le séjour des âmes qui souffrent et qui espèrent; de là des oppositions qui sont véritablement du domaine de l'art, et qui devaient rendre pour Casella ce lieu doux et terrible préférable au Paradis heureux, mais monotone.

L'épisode de la rencontre de Casella par Dante a été traitée par tous les dessinateurs qui ont tiré de la *Divine Comédie* les motifs d'une série de tableaux. Flaxman en fait le sujet d'une de ses compositions les plus importantes et les mieux conçues. Il n'est pas surprenant que cette belle page du *Purgatoire* ait encore inspiré M. Chenavard.

E. F.

ÉPHÉMÉRIDES MUSICALES.

30 octobre 1822. Inauguration du nouveau théâtre Josephstadt à Vienne. Beethoven y fait exécuter pour la première fois sa grande ouverture, op. 124.

31 — 1785. Première représentation de *l'Amitié au village*, de Philidor, à la Comédie-Italienne (Opéra-Comique) de Paris. Le compositeur fut rappelé, ce qui était fort rare à cette époque.

1er novembre 1782. Naissance de Joseph de Blumenthal à Bruxelles. Ce compositeur et violoniste mourut le 8 mai 1850, à Vienne.

2 — 1780. Naissance, à Saint-Domingue, d'Alexandrine-Caroline Chevalier, connue sous le nom de Mme Branchu. Cette célèbre cantatrice de l'Opéra de Paris mourut en octobre 1850.

3 — 1805. Naissance de Gustave Schilling à Schwiegershausen (Hanôvre). Il est auteur d'un bon dictionnaire de musique qui a paru de 1835 à 1838.

4 — 1806. Naissance, à Vienne, de Charles-Léopold Boehm, premier violoncelliste du prince de Furstemberg, à Donaueschingen.

5 — 1730. Naissance, à Wurtzbourg, de Zacharie Fischer, fabricant de violons estimés.

Théodore PARMENTIER.

NOUVELLES.

*** La représentation au bénéfice de Levasseur a eu lieu hier samedi à l'Académie impériale de musique.

*** *Les Huguenots* avaient rempli la salle dimanche dernier. La représentation a été fort belle. Après le quatrième acte, Roger et Mlle Poinsot ont été rappelés avec enthousiasme.

*** Dans *la Favorite*, jouée lundi, Coulon, qui n'avait encore paru que dans un rôle secondaire du *Maître chanteur*, remplissait celui de Balthazar, et débutait réellement. L'épreuve ne lui a pas été défavorable. Roger et Mme Tedesco ont produit leur effet ordinaire.

*** *Le Juif errant* a reparu vendredi. Massol et Mme Tedesco remplissaient les rôles créés par eux avec un talent si élevé dans ce bel ouvrage, et s'y sont montrés plus admirables que jamais. Chapuis était chargé du rôle de Léon, et Mlle Dussy de celui d'Irène. Depassio et Merly se sont aussi distingués dans cette reprise, dont le principal honneur revient à la partition.

*** Mme Guy-Stephan va prendre un congé. La *Madrilena*, dansée par elle, et ajoutée aux divertissements de *la Favorite*, était donc une espèce d'adieu qui lui a valu des bravos unanimes, et qui fera désirer son retour.

*** Mlle Sophie Cruvelli nous est revenue après son voyage en Allemagne. On parle beaucoup de son engagement et de ses débuts à l'Académie impériale de musique.

*** *Le Nabab*, donné dimanche et jeudi, s'est montré plus que jamais en possession d'attirer la foule. Tous les rôles continuent d'y être joués et chantés dans la perfection.

*** Avec *Colette*, le nouvel ouvrage dans lequel Mlle Lefebvre est toujours charmante et applaudie, on a donné *le Chalet*, ce petit chef-d'œuvre toujours jeune et toujours amusant. Faure y chantait le rôle de Max, écrit dans le temps pour les débuts d'Inchindi, et l'un des plus brillants de l'emploi des basses chantantes. Le jeune artiste s'en est acquitté de manière à obtenir un succès complet. Il y a déployé un rare talent de chanteur dans des traits hardis, nouveaux, d'une exécution parfaite. On lui a redemandé un de ses couplets, dits avec une verve entraînante. C'est un pas de plus dans la carrière, et un pas qui lui comptera. Jourdan est excellent dans le rôle de Daniel, et Mlle Decroix très-agréable dans celui de Bettly.

*** La nouvelle direction du Théâtre-Italien achève de s'organiser, et maintenant on peut la regarder comme définitivement constituée. A la liste des artistes engagés par elle, et que nous avons publiée, nous devons ajouter le nom de Gardoni, qui décidément fera partie de la troupe. Le régisseur général sera M. Berettoni, auteur de plusieurs libretti connus; le directeur de la musique, M. Alary, dont la réputation est faite par les ouvrages qu'il a donnés à Florence, à Paris, à Saint-Petersbourg, *Rosmunda*, *la Rédemption*, *les Tre nozze* et *Sardanapale*. La direction de l'orchestre sera confiée à M. Bonetti. Enfin la réouverture est toujours fixée au mardi, 15 novembre. On donnera *Cenerentola*, chantée par Mme Alboni, Tamburini, Gardoni et Rossi.

*** Le célèbre compositeur Verdi est à Paris en ce moment.

*** S. M. l'Empereur a souscrit pour une somme de 1,000 fr. au monument à la mémoire de Weber.

*** Mardi dernier, la séance annuelle des cinq académies s'est tenue à l'Institut. L'espace nous manque pour rendre compte aujourd'hui de cette solennité, dans laquelle M. Halévy, représentant l'académie des beaux arts, a lu une très-curieuse et très intéressante notice sur l'organiste Frohberger.

*** Une seconde audition de la *Danse aux flambeaux*, de Meyerbeer, exécutée par la musique des guides, a eu lieu chez Sax, en présence de M. Fétis. L'effet de cette composition a été plus merveilleux, plus entraînant encore que la première fois, et, en constatant le mérite des artistes, on a plus que jamais admiré celui d'un morceau instrumental où la mélodie abonde, et où les cuivres chantent absolument comme des voix.

*** Emile Prudent continue en ce moment sa tournée musicale à travers l'Angleterre. Déjà le grand artiste a donné vingt concerts, et il en donnera quinze encore. Rien ne se peut comparer à l'activité de cette course, ni à l'éclat de ses nombreux succès. Partout *la Danse des fées* est applaudie, redemandée, et les autres compositions d'Emile Prudent ne sont pas accueillies avec moins d'enthousiasme.

*** Mlle Clauss a passé cette semaine par Paris, en se rendant à Londres. La célèbre artiste n'y restera que peu de temps, et nous reviendra ensuite pour un mois. En décembre elle partira pour Saint-Pétersbourg.

*** Sous le titre de *Chants religieux*, M. Emile Albert, le gracieux et élégant compositeur pianiste, vient de faire paraître une suite de morceaux à deux voix avec accompagnement d'harmonium. Ecrits dans les limites de voix peu étendues et faciles d'exécution, ces diverses compositions se distinguent par la convenance du style et par l'immense parti que l'auteur a su tirer des faibles ressources que lui offrait la nature des voix pour lesquelles l'ouvrage est publié. Nous avons entendu ces chants exécutés dans la petite chapelle de la salle d'asile de la fonderie de Fourchambaut, et nous avons été surpris et profondément ému de l'effet qu'ils produisent. M. Emile Albert s'est identifié avec la nature des voix enfantines pour lesquelles il a écrit, et sa musique fait admirablement ressortir les moyens si bornés de l'organe vocal du jeune âge. Ces chants religieux sont une bonne fortune pour les institutions de la jeunesse.

*** Mlle Esther Danhauser vient de débuter avec un très-grand succès à Versailles, dans *les Diamants de la Couronne*. Elle a dû faire sa seconde apparition dans *les Mousquetaires de la Reine*.

*** La *Gazette musicale* de Leipzig propose d'ériger un monument à la mémoire de Joseph Haydn.

*** Nous avons entendu cette semaine un charmant morceau de M. Wehle, *Guide au bord*, fantaisie composée sur la mélodie de Meyerbeer. Cette remarquable composition va bientôt paraître.

*** Une triste nouvelle nous arrive d'Italie. Doehler, le jeune et excellent pianiste compositeur, est mort à Rome depuis quelques mois, et ce qu'il y a d'étonnant, c'est qu'on l'ait ignoré jusqu'ici. Nous voudrions douter encore, mais nous croyons avec douleur que le doute n'est plus permis.

*** Au moment où nous traçons ces lignes, le célèbre professeur et compositeur Zimmerman est dans l'état le plus grave et le plus alarmant.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Marseille*, 21 octobre. — Le grand théâtre possède une troupe d'opéra aussi satisfaisante que possible. Sans réunir toutes les qualités d'études requises pour chanter et jouer les grands ouvrages du répertoire lyrique, Mirapelli est néanmoins un des meilleurs ténors qui, à cette heure, soutiennent avec succès le grand opéra dans nos départements; il a de la chaleur, un bon sentiment dramatique, et sa voix aborde franchement les notes les plus élevées, dont il se sert avec habileté. A côté de lui, Bouché et Portheaut obtiennent chaque jour le suffrage des connaisseurs; car là, il faut en convenir, l'art du chant se montre avec ses effets

et ses nuances dans les morceaux les plus difficiles. Je ne vous parle pas de Mmes Demeur et Lafon, deux talents précieux dans une ville où l'on n'est pas habitué à rencontrer souvent de pareilles bonnes fortunes. Quant à l'opéra comique, à part Dufrène, il laisse à désirer sous plus d'un rapport, d'où il suit que le répertoire de nos œuvres légères s'en ressent quelque peu. Il faudrait maintenant pour ranimer et soutenir la ferveur du public quelque opéra nouveau monté avec luxe, tel que *le Juif errant*, *l'Enfant prodigue*, *le Nabab*, ou *Marco Spada*. Pour ouvrir cette série, on joue ce soir *Si j'étais roi!* d'Adolphe Adam. On parle de *Semiramis*, traduite, et de *Léonore*, de Beethoven; mais ce ne sont encore là que des bruits de coulisses.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Berlin.* — Mme Parish-Alvars, femme du célèbre harpiste, se trouve en ce moment ici. Au théâtre Wilhelmstadt on a donné avec succès : *le Songe d'une nuit d'été*, d'A. Thomas. *Le Val d'Andorre* est à l'étude à l'établissement Kroll. — Le 13 octobre a eu lieu, à l'opéra royal la centième représentation de *la Muette* d'Auber.

*** *Vienne.* — Les virtuoses ne nous manqueront pas cette année; déjà nous possédons ici Rudolf Willmers, Léopold de Meyer, Mme Staudach, pianistes, et le grand violoniste Vieuxtemps. On attend avec impatience l'arrivée de Mlle La Grua.

*** *Francfort sur-le-Mein.* — Le célèbre pianiste et compositeur M. J. Rosenhain vient d'arriver dans notre ville, où il se propose de séjourner quelque temps.

*** *Stuttgart.* — On vient de mettre en répétition : *les Corsaires*, opéra nouveau de Lindpaintner; puis viendront : *Attila*, de Verdi, et *Indra*, de M. de Flotow.

*** *Rotterdam.* — Vers le milieu du mois de juillet 1854, la *Société Neerlandaise pour l'encouragement de l'art musical* célébrera son 25e anniversaire. Une salle pour 5,000 personnes sera construite à cette occasion sur les bords de la Meuse, près de la nouvelle ville, du nouveau parc et du palais royal du Yachtclub, dont la fête coïncidera probablement avec celle de la Société. Le programme annonce, pour le premier jour, *l'Israël en Egypte*, de Haendel; pour le second, *les Saisons*, de Haydn; pour le troisième, *le Psaume 145* de Verhulst; la neuvième symphonie avec chœurs de Beethoven, et pour entr'acte, des *soli*, qui seront choisis parmi les plus célèbres artistes de l'Europe. La direction de l'orchestre et des chœurs, qui formeront un ensemble de 800 exécutants, est confiée à M. Verhulst, membre de la Société. Des fêtes publiques et populaires formeront le cadre de cette solennité musicale, qui durera toute une semaine, et à laquelle les étrangers pourront prendre part, moyennant une rétribution fixée par le comité du festival. Ce qui rendra cette fête encore plus intéressante, c'est que S. M. le roi et toute la famille royale seront invités à l'honorer de leur présence, ainsi que le corps diplomatique, les ministres du roi, et enfin tous les membres honoraires de la Société, dont le nombre se compose des plus célèbres compositeurs et écrivains musicaux de tous les pays.

Le Gérant : BRANDUS.

En vente chez BRANDUS et Ce, 103, rue Richelieu,

La partition de piano et chant, format in-8°, du

NABAB

PRIX : 15 FRANCS NET.

A PARIS, CHEZ HACHETTE ET Ce,

A l'usage des Chanteurs :

PHYSIOLOGIE DE LA VOIX CHANTÉE

Suivie de considérations sur l'influence physique et morale de la voix, et sur l'influence de la musique sur la civilisation; une brochure in-8°, prix : 1 fr.

ORIGINE DE LA GAMME MODERNE

OU

Théorie raisonnée de la musique.

On ne saurait, en effet, expliquer d'une manière satisfaisante la gamme sans remonter aux lois du son musical, aux lois de la sensation, à la tonalité moderne, en un mot, sans faire la théorie complète du système; une brochure in-8°, prix : 1 fr., par

J. LESFAURIS.

En vente au MÉNESTREL, 2 *bis*, rue Vivienne :

LES SIX PREMIERS MORCEAUX DE

L'ART DU CHANT APPLIQUÉ AU PIANO

PAR

S. THALBERG

1. Quatuor d'I Puritani, de BELLINI.
2. Tre Giorni de PERGOLÈSE.
3. Adélaïde, de BEETHOVEN.
4. Air d'église de STRADELLA.
5. Lacrymosa et Nozze de Figaro, de MOZART.
6. Duetto de Zelmira de ROSSINI.

Œuvres célèbres vocales et orchestrales des grands maîtres, transcrites, accentuées et doigtées pour le piano

Avec annotations du célèbre pianiste sur le style et l'exécution de ces chefs-d'œuvre.

MÉDITATION DE **CH. GOUNOD** SUR LE PREMIER PRÉLUDE **DE S. BACH**

POUR PIANO, VIOLON ET ORGUE (*ad libitum*). | POUR PIANO SEUL : 6 FR. | POUR PIANO, VIOLONCELLE ET ORGUE (*ad libitum*).

TRÉMOLO sur la **MÉDITATION** de Ch. Gounod, 1er prélude de Bach par **A. TALEXY.**

GRANDES ET PETITES ORGUES.

GRAND LIVRE D'ORGUE APPLICABLE A TOUS LES DIOCÈSES

PAR

A. MINÉ

PREMIÈRE PARTIE : **RIT PARISIEN** Net : 15 fr.

DEUXIÈME PARTIE : **RIT ROMAIN** Net : 10 fr.

TROISIÈME PARTIE : **PIÈCES D'ORGUE** Net : 15 fr.

CHEZ BRANDUS ET Cᵉ, EDITEURS, 103, RUE RICHELIEU :

Œuvres de

GEORGES ONSLOW

Collection de ses

QUATUORS

Nouvelle édition entièrement regravée.

1er	quatuor	en *si* bémol majeur, op. 4, dédié à M. Libon.	15	»
2e	id.	en *ré* majeur, id. id.	15	»
3e	id.	en *la* mineur, id. id.	15	»
4e	id.	en *ut* mineur, op. 8, dédié à M. Baillot.	10	»
5e	id.	en *fa* majeur, id. id.	10	»
6e	id.	en *la* majeur, id. id.	10	»
7e	id.	en *sol* mineur, op. 9, dédié à lord Onslow	15	»
8e	id.	en *ut* majeur, id. id.	15	»
9e	id.	en *fa* mineur, id. id.	15	»
10e	id.	en *si* mineur, op. 10, dédié à M. Lurin	15	»
11e	id.	en *ré* mineur, id. id.	15	»
12e	id.	en *mi* bémol majeur, id. id.	15	»
13e	id.	en *si* bémol majeur, op. 21, dédié à M. Ardisson	15	»
14e	id	en *mi* mineur, id. id.	15	»
15e	id.	en *mi* bémol majeur, id. id.	15	»
16e	id.	en *mi* mineur, op. 36, dédié à M. J. de Sayve.	15	»
17e	id.	en *mi* bémol majeur, id. id.	15	»
18e	id.	en *ré* majeur, id. id.	15	»
19e	id.	en *fa* mineur, op. 46, dédié à M. Habeneck aîné.	15	»
20e	id.	en *fa* majeur, id. id.	15	»
21e	id.	en *sol* mineur, id. id.	15	»
22e	id.	en *ut* mineur, op. 47, dédié à M. d'Autrive	15	»
23e	id.	en *la* majeur, op. 48, dédié à M. Bonjour.	15	»
24e	id.	en *mi* mineur, op. 49, dédié à M. Hiller	15	»
25e	id.	en *si* bémol majeur, op. 50, dédié aux frères Muller.	15	»
26e	id.	en *ut* majeur, op. 52, à M. Cornuault	15	»
27e	id.	en *ré* mineur, op. 53, dédié à M. Cap.	15	»
28e	id.	en *mi* bémol majeur, op. 54, à M. Gosselin.	15	»
29e	id.	en *ré* mineur, op. 55, dédié à M. Cuvillon.	15	»
30e	id.	en *mi* bémol majeur, op. 56, à M. Chevillard.	15	»
31e	id.	en *si* bémol, op. 62, dédié à M. Beaulieu.	15	»
32e	id.	en *si* mineur, op. 63, dédié à M. D. Alard.	15	»
33e	id.	en *ut* mineur, op. 64, dédié au comte de Sauzay.	15	»
34e	id.	en *sol* mineur, op. 65, dédié à M. Ch. Dancla	15	»
35e	id.	en *ré* mineur, op. 66, dédié à M. Ch. Javault	15	»
36e	id.	en *la* majeur, op. 69, dédié à M. Ch. Léonard.	15	»
		LA COLLECTION CARTONNÉE. net.	150	»

QUINTETTES.

1er	quintette	en *mi* mineur, op. 1, dédié à M. Murat.	18	»
2e	id.	en *mi* b. mineur, id. id.	18	»
3e	id.	en *ré* mineur, id. id.	18	»
4e	id.	en *sol* mineur, op. 17, dédié à M. Louvrier	18	»
5e	id.	en *ré* majeur, op. 18, à M. le baron de Trémont.	18	»
6e	id.	en *mi* mineur, op. 19, dédié à M. Vidal.	18	»
7e	id.	en *mi* bémol majeur, op. 23, à M. Ch. de Novion	18	»
8e	id.	en *ré* mineur, op. 24, dédié à M. de Ponnat.	18	»
9e	id.	en *ut* majeur, op. 25, dédié à M. Raoul.	18	»
10e	id.	en *fa* mineur, op. 32, dédié à M. Kalkbrenner.	18	»
11e	id.	en *si* bémol majeur, op. 33, dédié à M. Pixis	18	»
12e	id.	en *la* mineur, op. 34, dédié aux frères Bohrer.	18	»
13e	id.	en *sol* majeur, op. 35, dédié à M. Benassit	18	»
14e	id.	en *fa* majeur, op. 37, dédié à M. de Bériot	18	»
15e	id.	en *ut* mineur, op. 38, dédié à M. Norblin.	18	»
16e	id.	en *mi* mineur, op. 39, dédié à Mme Dinet.	18	»
17e	id.	en *si* mineur, op. 42, dédié à M. Eck	18	»
18e	id.	en *mi* bémol majeur, op. 43, dédié à M. Franchomme	18	»
19e	id.	en *ut* mineur, op. 44, dédié aux frères Tilmant	18	»
20e	id.	en *ré* mineur, op. 45, dédié à M. Curée.	18	»
21e	id.	en *sol* mineur, op. 51, dédié à M. Duriez	18	»
22e	id.	en *mi* bémol., op 57, dédié à Eug. Sauzay	18	»
23e	id.	en *la* mineur, op. 58, dédié à M. de Barrau	18	»
24e	id.	en *ré* majeur, op. 59, dédié à MM. Jacques et Joseph Frano-Mendèz.	18	»
25e	id.	en *fa* mineur, op. 61, dédié à M. Servais	18	»
26e	id.	en *ut* mineur, op. 67 dédié à M. Gouffé.	18	»
27e	id.	en *ré* majeur, op. 68, aux frères Rignault.	18	»
28e	id.	en *sol* mineur, op. 72, dédié à Casimir Ney	18	»
29e	id.	en *mi* bémol, op. 73, dédié à M. A. Guerreau	18	»
30e	id.	en *mi* mineur, op. 74, dédié à M. P. Maurin	18	»
31e	id.	en *la* majeur, op. 75, dédié à M. Ch. Lobouc	18	»
32e	id.	en *ré* mineur, op. 78, à M. Fr. Hartmann.	18	»
33e	id.	en *ut* mineur, op. 80, à M. Armingaud	18	»
34e	id.	en *mi* majeur, op. 82, dédié à M. Hip. Brochant de Villiers	18	»
		PRIX DE LA COLLECTION CARTONNÉE net.	150	»

Op. 70. Premier quintette pour piano, violon, alto, violoncelle et contre-basse ou deux violoncelles.	24	»
Op. 76. Deuxième quintette pour piano, violon, alto, violoncelle et contre-basse ou deux violoncelles.	24	»
Op. 77. Grand nonetto pour violon, alto, violoncelle, contre-basse, flûte, hautbois, clarinette, cor et basson.	25	»
Op. 77 *bis*. Grand sextuor pour piano, flûte, clarinette, basson, cor et contre-basse, ou piano, deux violons, alto, violoncelle et contre-basse.	25	»
Op. 79. Grand septuor pour piano, flûte, hautbois, clarinette, cor, basson et contre-basse.	25	»
Op. 83. Trio pour piano, violon et violoncelle.	18	»

POUR PIANO SEUL.

Op. 2. Grande sonate.	10	»
Op. 5. Air écossais varié	5	»
Op. 6. Toccata.	5	»
Op. 7. Grand duo à quatre mains	15	»
Op. 12. Charmante Gabrielle, varié.	5	»
Op. 13. Aussitôt que la lumière, varié	6	»
Op. 22. Grande sonate à quatre mains	15	»
Op. 28. Variations sur un thème anglais	5	»

POUR PIANO ET VIOLON OU VIOLONCELLE.

Op. 14. Trois sonates pour piano, avec accompagnement de violon obligé, en 3 suites, chaque	9	»
Op. 15. Premier duo pour piano et violon, sur le Clair de lune	15	»
Op 16. Trois sonates pour piano et violoncelle, 3 suites, chaque	12	»
Op. 29. Deuxième duo pour piano et violon.	12	»
Op. 31. Troisième duo pour piano et violon.	15	»

—

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLEON CHAIX ET Cᵉ, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

20e Année. | N° 45. | 6 Novembre 1853.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, ET POUR TOUTE LA SUISSE. Chez M. Ed. de la Flechière, 401, rue du Terraillet.
Bruxelles. Detrie Tomson, 15, rue des Dominicains.
Londres. S'adresser à M. Davison (Wessel et Cie), 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Maison Brandus, perspective Newski.
Berlin. Schlesinger, 34, u.d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Institut de France, séance annuelle des cinq Académies, l'organiste Frohberger, par **F. Halévy**. — Hector Berlioz. — Nécrologie, Zimmerman. — Ephémérides. — Nouvelles et annonces.

INSTITUT DE FRANCE.

Séance annuelle des cinq Académies.

La solennité a eu lieu mardi 25 octobre, sous la présidence de M. Jomard, auprès duquel siégeaient MM. Villemain, Guignault, Heim et Combes. Suivant l'usage, chacune des Académies payait son tribut par l'organe d'un de ses membres. Après la harangue introductive du président et le rapport sur le prix fondé par Volney, M. Rossignol, qui appartient, ainsi que M. Jomard, à l'Académie des inscriptions et belles-lettres, est venu lire un savant mémoire sur le Corinthien Démarate et la civilisation de l'Étrurie. M. Franck, représentant l'Académie des sciences morales et politiques, a parlé du fameux Paracelse et de l'alchimie au XVIe siècle; M. Babinet, de l'Académie des sciences, a fort gaîment traité des comètes du XIXe ; enfin, M. Halévy, de l'Académie des beaux-arts, a tracé une belle esquisse de la vie et des travaux de l'organiste Frohberger; après quoi un charmant conte de M. Brifaut, très-bien lu par M. Patin, *le Monde à refaire*, a terminé la séance, dont l'Académie française a dit ainsi le dernier mot.

C'était pour la seconde fois que M. Halévy prenait la parole en pareille circonstance. Ni les habitués de l'Institut, ni les lecteurs de ce journal n'ont oublié la notice sur Thomas Britton, écrite par lui l'année dernière, et dont la lecture avait excité tant d'intérêt. La biographie de Frohberger n'a pas été moins heureuse, et elle mérite tout son succès par une réunion vraiment rare des qualités les plus élevées et à la fois les plus fines de la pensée et du style. Nous allons donner entièrement ce morceau remarquable, afin que ceux qui n'ont pas eu la bonne fortune de l'entendre, n'en aient pas moins celle d'en jouir et d'en profiter.

L'ORGANISTE FROHBERGER.

« La ville saxonne de Halle a produit dans le cours d'un siècle trois savants organistes, Samuel Scheidt, né en 1587 ; Jean-Jacques Frohberger, né en 1637, et Haendel, né en 1684. Mais la gloire de ce dernier a obscurci et comme étouffé la renommée des deux autres. Samuel Scheidt est oublié, quelques musiciens connaissent le nom de Frohberger, le nom de Haendel est européen.

» Frohberger semble avoir été le précurseur de Haendel ; comme lui il voyage en Allemagne, en Italie, en Angleterre, lui préparant, pour ainsi dire, la route qu'il doit tenir ; comme lui aussi, dès ses premières années, des progrès rapides et des talents précoces lui méritent l'appui de protecteurs dévoués; mais là doit se borner le parallèle. Frohberger fut un profond organiste; mais ses études, comme ses succès, s'arrêtent sur son clavier. Haendel fut un grand compositeur.

» Il faut dire cependant que dans Haendel compositeur on retrouve l'organiste ; c'est l'orgue avec ses jeux puissants, avec sa sonorité majestueuse, qui a fait le style de Haendel.

» L'orgue exige des études sérieuses ; il faut que l'organiste possède tous les secrets de la composition, qu'il ait l'imagination riche, facile, abondante ; ses doigts, animés d'une force toute virile, doivent être cependant aussi souples et légers. L'artiste aux prises avec l'orgue est un athlète. Ne croyez pas que l'instrument livre sans résistance les secrets de son harmonie ; il faut lui arracher les trésors qu'il recèle. Mais lorsqu'on l'a dompté, il paie avec usure l'effort qu'il a coûté; il excite, il enivre celui qui a su le maîtriser, et comme un coursier généreux, il semble donner une ardeur nouvelle à la main intelligente qui l'enchaîne et le dirige.

» Voyez cet orgue silencieux, ces touches muettes ; l'air captif repose dans le vaste récipient. Qu'une main savante et habile vienne presser le clavier et ouvrir les chemins au souffle vivifiant, l'harmonie éclate et se fait jour : un brillant édifice s'élève. Des voix graves et profondes soutiennent sur leur large base les sons les plus élevés de l'échelle musicale. D'autres sons viennent remplir le vide et servent de liens à ces voix que sépare un espace immense. Les touches agiles se meuvent avec rapidité; l'air, docile et prompt comme la pensée, court dans tous les conduits et s'enfuit en chantant; les accords se succèdent comme le flot succède au flot ; l'église est pleine de sonorité. De même qu'au milieu d'une nuit profonde on voit les étoiles remplir l'immensité des cieux, de même on croit voir les sons qui s'échappent de toutes parts, devenus visibles, scintiller au sommet des voûtes et briller entre les arceaux. La foule, debout dans la vaste enceinte, s'agite au contact de ces sonorités si pénétrantes, tandis que l'organiste, ému de ses propres inspirations, frémit lui-même sous l'étreinte puissante de l'harmonie qu'il sent naître sous ses doigts.

» Nous savons bien l'harmonie, mais ces compositeurs, morts depuis bientôt deux siècles, la savaient aussi bien que nous. Nos facteurs d'orgues sont habiles, mais leurs constructeurs étaient habiles aussi. Les orgues étaient excellentes, les maîtres étaient savants ; des enfants, bien doués d'ailleurs, nés dans un pays où la musique est pour ainsi dire dans le sang, mis dès leurs premières années en présence de ces beaux instruments, devenaient bientôt de profonds harmonistes, et la

musique qu'ils produisaient plus tard était grave, sérieuse et forte. L'orgue, d'ailleurs, est lui-même un maître sévère ; la faute est éclatante et retombe de tout son poids sur celui qui l'a commise ; une fausse note est un châtiment. Ces compositeurs étaient donc des musiciens robustes ; ils avaient sucé le lait d'une nourrice vigoureuse : on les élevait au son de l'orgue ; leurs successeurs ont eu depuis plus de grâce et moins de force, plus d'esprit et moins d'énergie : on les avait élevés au piano.

» Jean-Jacques Frohberger, né, comme nous l'avons dit, à Halle, en 1637, était un des disciples de cette forte école. Son père était chantre à l'église de Saint-Maurice et dirigea seul son éducation musicale : il lui enseigna à la fois le chant, le clavecin et l'orgue. L'ambassadeur de Suède à Vienne, passant à Halle, entendit un jour le jeune artiste : frappé de la beauté de sa voix, de l'expression de son chant, de son talent précoce sur les deux instruments, il lui proposa de l'emmener à Vienne et de le présenter à l'empereur Ferdinand III. Le père et le fils acceptèrent avec joie cette proposition.

» Arrivé à Vienne, l'ambassadeur, comme il l'avait promis, présenta à l'empereur le jeune Saxon, qui n'avait pas encore quinze ans. L'empereur le trouva digne de sa protection et voulut qu'il complétât brillamment une éducation si bien commencée.

» Il y avait alors à Rome un maître d'une haute renommée, Jérôme Frescobaldi. Ce maître, le plus illustre de son temps, était attaché à l'église la plus célèbre de la chrétienté ; il était organiste de Saint-Pierre. Le jour de son installation, plus de trente mille auditeurs, accourus de tous les points de l'Italie, étaient venus remplir la vaste église. C'est à ce maître fameux que Ferdinand III voulut confier son jeune protégé, qui partit sur-le-champ pour Rome, pensionné par l'empereur.

» Après trois ans de sérieuses et patientes leçons, Frescobaldi n'eut plus rien à enseigner à son disciple : « Allez, lui dit-il, retournez à Vienne, rapportez à votre patrie le fruit de vos études. » Frohberger quitta Rome en 1655, traversa la France, s'arrêta quelque temps à Paris, puis à Dresde, et arriva enfin à Vienne, auprès de l'empereur, riche d'un talent désormais accompli.

» Son voyage ne lui avait pas été inutile. A Dresde, l'électeur l'avait entendu et applaudi. A Paris, il avait vu les musiciens les plus en renom ; il avait même appliqué au clavecin des ornements nouveaux qu'un fameux joueur de luth, Denis Gautier, surnommé Denis l'Ancien ou Gautier le Vieux, avait mis à la mode. Quelle gloire pour le luth et pour Denis l'Ancien !

» Paris, à cette époque, n'avait pas de théâtre lyrique. Les chanteurs italiens que Mazarin avait fait venir en 1647 pour chanter les *Amours d'Hercule*, de Cavalli (1), n'avaient pas eu beaucoup de succès et étaient partis depuis longtemps. Lully n'avait pas encore obtenu de Louis XIV le privilége de l'opéra ; on s'occupait cependant beaucoup de musique, on jouait du luth et du théorbe. Chambonnière et Louis Couperain tenaient le sceptre du clavecin. Boesset, Cambert, Martin, Pordigal, composaient de petites cantates qui faisaient fortune dans les salons. Michel Lambert surtout brillait au premier rang.

« Dans ce temps-là, dit un écrivain contemporain, le sieur Lambert, » maître de la musique du roi, et très-excellent musicien, perfectionna » la manière de bien chanter, soit pour la finesse et la délicatesse des » ports de voix, des passages, des diminutions, des tremblements, des » tenues, des mouvements et de tous les ornements du chant qui peu- » vent flatter le plus agréablement l'oreille, avec une méthode admi- » rable et au-dessus de tout ce que les règles ordinaires de la musique » avaient pu trouver jusqu'à ce temps-là en France ; c'est aussi ce qui a » fait naître un goût si général pour la musique, qu'on la montre au- » jourd'hui à la jeunesse aussi communément que l'arithmétique. »

» Le violon comptait aussi des maîtres inconnus aujourd'hui ; on parlait beaucoup de Boccan, dont la véhémence entraînait ; Lazarin charmait par sa grâce ; l'archet délicat de Foucard faisait pleurer.

(1) Ercole amante.

» Il existait alors en France une royauté fort bénigne, fort innocente, dont le roi de France lui-même conférait les priviléges, sans craindre les empiétements de cette souveraineté qu'il créait, et dont la puissance était sans limites comme sans contrôle. Cette souveraineté était toute musicale, et celui qui l'exerçait prenait le titre de *Roi des violons*.

» Ce roi despotique dont le sceptre était un archet, régnait, gouvernait et jouait du violon, assez mal probablement. Il devait parcourir la France, disaient ses lettres patentes, pour établir des corps de violon dans toutes les provinces du royaume et donnait des lettres de maîtrise moyennant dix livres. Ainsi, pour la somme de dix livres, on était déclaré violoniste patenté. Il paraît que le nombre des amateurs était grand et que les pistoles pleuvant dans l'escarcelle du roi des violons lui faisaient un petit budget assez rond.

» L'histoire n'a pas conservé le souvenir des hauts faits de ces rois, mais elle a sauvé de l'oubli le nom de quelques uns.

» Lorsque Frohberger vint en France, le roi des violons se nommait Dumanoir Ier ; il avait succédé à Constantin : Dumanoir II succéda paisiblement à son père ; mais bientôt fatigué des soucis de la royauté, il fit comme Sylla, il abdiqua ; il abdiqua, par un acte en bonne forme, passé par-devant notaire, le 1er décembre 1695. Ainsi finit cette étrange royauté qui avait duré plus de trois siècles.

» Le seul roi des violons dont le peuple ait gardé la mémoire fut Lully, quoiqu'il n'ait pas porté ce nom pompeux. Mais chargé à dix-neuf ans de conduire et de dresser la petite bande des vingt-quatre violons de Louis XIV, il devint le véritable roi des violons. Il mit la plus grande ardeur à faire l'éducation de ces jeunes artistes qu'il appelait ses enfants. Mais il ne craignait pas, s'il fallait faire un exemple, de briser un violon sur la tête d'un de ces fils bien aimés. Sous l'influence de ce régime paternel, l'école prospéra.

» L'art du violon était d'ailleurs dans son enfance. Les sons élevés étaient alors comme des terres inconnues, et ont inspiré encore longtemps après cette époque une véritable terreur à nos anciens orchestres. De vieux amateurs se rappellent encore le temps où les musiciens frémissaient lorsqu'ils découvraient dans la partition un *ut* sur la chanterelle. *Gare l'ut !* disait à voix basse le chef d'orchestre effrayé, et ce cri de sinistre augure circulait dans les rangs comme un *sauve qui peut*. Aujourd'hui, nos habiles artistes, comme des aéronautes intrépides, s'élèvent dans une atmosphère immense qu'ils ont eux-mêmes créée et dont nos aïeux ne soupçonnaient pas même l'existence.

» Revenons à Frohberger que nous avons laissé à dix-huit ans à Vienne, déjà célèbre et placé au premier rang, aimé de l'empereur qui le traitait avec une grande bonté, et l'avait nommé organiste de la cour.

» Frohberger aurait pu laisser sa vie s'écouler dans cette douce quiétude, qui lui donnait à la fois et le loisir et les honneurs qu'un artiste peut ambitionner. J'entends par loisir le temps de l'étude, le temps de ce travail heureux que nulle préoccupation ne vient troubler, de ce travail qui amène la joie et porte avec lui sa récompense, quand même l'espoir du succès ne viendrait pas en soutenir l'essor et en ranimer l'ardeur.

» Quelques années de ce bonheur tranquille suffirent à fatiguer Frohberger ; il se décida à quitter Vienne. Il voulut étendre sa réputation, apporter à des pays nouveaux son talent et sa jeune renommée. D'ailleurs, quand il prit ce parti, l'empereur Ferdinand, ce protecteur généreux auquel il devait son talent et sa fortune, n'existait plus : il était mort en 1657, et Léopold lui avait succédé.

» Au milieu des inquiétudes d'un règne agité et malheureux, Ferdinand III avait toujours conservé un véritable attachement pour la musique, qu'il cultivait avec succès. Il avait composé plusieurs morceaux, dont quelques uns furent publiés de son vivant sous le titre de *Musica cæsarea* ; il donna jusqu'à la fin de ses jours des preuves de son amour pour la musique. Lorsqu'il sentit que sa dernière heure était venue, il fit appeler autour de lui les musiciens de sa chapelle ; resté seul avec eux, il voulut qu'on exécutât les morceaux qu'il aimait le mieux :

c'étaient des mélodies douces et tristes. Sa vie s'éteignit pendant ce concert suprême, et lorsque le dernier morceau fut achevé, l'empereur n'était plus.

» Frohberger quitta Vienne en 1662. Muni d'un congé de l'empereur Léopold, qui lui continuait l'appui que lui avait donné son père, il réunit le fruit de ses économies de sept années, les convertit en ducats d'or, et partit pour l'Angleterre, en passant par la France. Il avait vingt-cinq ans : il était dans tout l'éclat de sa réputation ; il partit plein d'espoir, plein du désir de voir le monde et de courir les aventures, et aussi heureux cette fois de quitter Vienne qu'il l'avait été d'y entrer dix ans auparavant avec l'ambassadeur de Suède.

» Son désir de courir les aventures ne fut que trop tôt exaucé. Les longues guerres qui avaient désolé l'Allemagne avaient laissé sur les frontières beaucoup de héros sans occupation. Attaqué, pillé par des bandits, dépouillé même de ses vêtements, il apprit à ses dépens qu'il n'était pas prudent de voyager avec des ducats d'or dans ses poches. Son courage cependant ne l'abandonna pas. Quelques écus avaient échappé à la clairvoyance des brigands. Il acheta dans la ville la plus voisine un habit de matelot, y cacha ce qui lui restait d'argent et résolut de continuer avec ces faibles ressources ce triste voyage entrepris avec tant de joie ; il lui tardait, d'ailleurs, de se voir à Londres, où il pourrait bientôt se faire connaître et conquérir une fortune nouvelle. Il arrive au bord de la mer, une barque de pêcheurs allait faire voile pour l'Angleterre : il demande à se joindre à ces braves gens ; il est jeune et robuste, son offre est accueillie ; on l'embarque, et le voilà pêcheur.

» Mais la mer ne lui fut pas plus propice que la terre ne lui avait été favorable. Près du terme de son voyage, en vue de ce pays qu'il appelait de tous ses vœux, une violente tempête s'élève et jette à la côte la frêle embarcation qui va se briser sur des rochers. Frohberger n'hésite pas ; il se précipite dans les flots, lutte contre la vague et touche enfin la terre, cette terre désirée où il vient chercher la fortune et la gloire !

» Mais dans quel état et sous quels tristes auspices ! Dans sa lutte désespérée avec la mer furieuse, ses dernières pièces d'or ont disparu ; il est seul, sur une terre étrangère, dénué de toute ressource ; il ne lui reste plus qu'un seul moyen d'arriver à Londres, c'est de se confier à la charité publique et de demander l'aumône. Il eut ce courage, et tendant la main, il se dirigea vers cette ville immense, où il arriva enfin un soir, à la nuit tombante, couvert de lambeaux, succombant à la fatigue !

» Il errait dans la ville, cherchant un abri pour y passer la nuit, lorsqu'il entend au loin les sons majestueux d'un orgue. A cette voix, il s'arrête ; ses yeux s'emplissent de larmes, des sanglots s'échappent de sa poitrine. Il lui semble qu'il n'est plus seul au monde. La foule qui se presse dans cette rue qu'il voit pour la première fois ne lui est plus étrangère ! Ces hommes qui passent près de lui ne lui sont plus inconnus ; ce sont des amis, des frères : ils vont tous lui serrer la main ! Il marche avec joie, et comme un homme en délire, vers cette harmonie si chère, vers ces accords qui maintenant vibrent tout près de lui ; épuisé, haletant, il arrive devant Westminster, d'où sortait la grande voix qui l'appelait pour le consoler, et se précipite dans le temple.

» A peine a-t-il pénétré dans l'enceinte, que les derniers sons de l'orgue expirent ; l'office du soir venait de finir, et la foule recueillie quittait le temple. Frohberger se prosterne sur la pierre, il prie ce Dieu qui l'a sauvé des flots, et confie à sa miséricorde le soin d'adoucir sa misère. Pendant son ardente prière, il ne s'était pas aperçu qu'il était resté seul dans l'église, que déjà les lumières étaient éteintes et les portes fermées.

» Il priait encore lorsqu'un vieillard, d'une taille élevée et que l'âge n'avait pas courbé, précédé par un serviteur qui tenait une lampe, descendit de la tribune de l'orgue. Ce vieillard vit Frohberger agenouillé et alla à lui : — Sortez, lui dit-il ; nul ne peut rester ici après l'office ; retirez-vous. — Frohberger se leva lentement et se dirigea vers la porte que lui indiquait du doigt le sévère vieillard. Un rayon de la lampe que portait le serviteur, perçant les ténèbres qui déjà remplissaient l'église, éclaira en ce moment la pâle figure du pauvre étranger. Le vieillard vit sa détresse et en parut frappé. — D'où venez-vous? lui dit-il d'une voix moins dure ; vous paraissez souffrant et malheureux. — Oui, répondit Frohberger ; des brigands m'ont dépouillé, un naufrage a amené ma ruine, je suis sans ressources. — Le vieillard semblait incrédule ; il réfléchit un moment : — Je veux bien vous croire et j'ai pitié de vous ; d'ailleurs, continua-t-il, par un hasard heureux pour vous, je puis vous être utile : je suis organiste du roi et de cette abbaye, mon souffleur d'orgue m'a quitté hier, voulez-vous le remplacer ?

» A cette proposition étrange, et dont seul il pouvait comprendre l'étrangeté, Frohberger tressaillit de la tête aux pieds.

» Tout le monde sait quelles sont les fonctions d'un souffleur d'orgue. Il faut, à force de bras, agiter les énormes soufflets qui nourrissent d'air les larges poumons de l'instrument ; il faut agir sans relâche. Si le souffleur s'arrête, si le vent vient à manquer, plus d'accords, plus d'harmonie, tout se tait, et les touches muettes s'abaissent en vain sous les doigts de l'organiste, dont la pensée meurt faute d'air.

» L'homme qui avait parlé à Frohberger était Christophe Gibbons, organiste de Charles II et de Westminster, et docteur en musique de l'université d'Oxford. Un moment Frohberger eut l'idée de se nommer, mais il savait que le vieil organiste était inquiet et jaloux ; il se tut, et, dans l'extrême dénûment où il se trouvait, il s'estima heureux d'accepter l'offre de Gibbons, espérant d'ailleurs que l'humble travail auquel il se soumettait lui fournirait facilement l'occasion de se faire connaître ; il suivit donc sur-le-champ son nouveau maître et entra en fonction dès le lendemain.

» Gibbons, sans cesser d'être brutal et grondeur, trouva que l'étranger s'acquittait assez bien de sa tâche. Mais si le vieil organiste du roi d'Angleterre, le docteur en musique de l'université d'Oxford, était content des services de son jeune souffleur, l'organiste de l'empereur d'Allemagne et de la cathédrale de Vienne, devenu souffleur, n'était pas satisfait de son patron.

» Il trouvait que son style avait vieilli, que ses formules étaient lourdes, que l'inspiration lui manquait. Vingt fois il fut sur le point de trahir son incognito, de s'élancer sur le clavier de l'orgue, de remplir l'église d'une magnifique improvisation ; mais la crainte de n'être compris que de son maître jaloux, d'être chassé comme un misérable, de perdre son pain de tous les jours, si amer qu'il fût, l'avait toujours retenu, et il continuait tristement son métier de machine, sa fatigue de bête de somme. Mais un jour arriva cependant où le pauvre souffleur comprit qu'il fallait s'insurger, sortir de son triste esclavage, et montrer Frohberger délivré du masque odieux sous lequel il étouffait.

» Le roi Charles II venait d'épouser Catherine de Portugal : de grandes fêtes avaient lieu à la cour. Un magnifique orgue, construit pour ces solennités, avait été placé dans une galerie du palais. Un grand banquet devait avoir lieu dans cette galerie, et Gibbons devait inaugurer le nouvel instrument. Le matin de ce jour solennel, Gibbons prévint son souffleur qu'il aurait à l'accompagner à la cour, et qu'il devait revêtir ses habits les plus propres. Frohberger vit que ce jour devait être celui de la délivrance. Devant cette cour polie, devant ce brillant auditoire, il serait compris ; à tout prix, il fallait trouver le moyen de se faire entendre.

» Le roi, la reine et toute la cour venaient d'entrer dans la salle du festin. Gibbons commence l'improvisation qu'il avait préparée depuis plusieurs jours. On se tait pour l'écouter, on admire la belle harmonie de l'orgue, travail accompli d'un excellent facteur. Tout à coup, au début d'une phrase pompeuse sur laquelle comptait l'organiste, cette sonorité si forte s'éteint, l'orgue n'a plus de voix, et on n'entend plus que d'informes débris de sons qui meurent en gémissant, derniers soupirs d'une harmonie expirante.

» Pendant que l'auditoire surpris attribue ce silence subit à un défaut

de l'orgue, Gibbons lui seul soupçonne une trahison. Il se précipite dans la soufflerie, et voit Frohberger calme devant les soufflets immobiles. Transporté de fureur, il le menace et le frappe. Mais Frohberger a tout prévu. Il supporte sans se plaindre la colère et les mauvais traitements du vieillard justement irrité; il s'élance vers l'orgue et prend possession du double clavier, tandis que par ses ordres déjà un bras vigoureux envoie dans les flancs du noble instrument une vigoureuse provision d'air.

» Alors il se retrouve tel qu'il était naguère dans la noble cour d'Allemagne; la flamme qui sommeillait en lui se rallume et rayonne. L'orgue docile obéit à ses doigts nerveux, ses pieds agiles font vibrer les pédales retentissantes, de nobles et grandes idées naissent en foule dans sa tête ardente, le clavier les traduit, des milliers de notes harmonieuses, des sons pleins de chaleur et de vie semblent circuler dans la vaste salle.

» Tout le monde est debout : le génie de Frohberger s'est révélé; d'ailleurs, des dames, des seigneurs qui l'ont entendu à Vienne ou à Dresde ont reconnu ce feu puissant, cet art qu'il tient de son maître Frescobaldi, de rendre douces à l'oreille les dissonances les plus hardies. Le pauvre Gibbons est oublié et Frohberger est appelé près du roi. Il lui fallut expliquer son apparition inattendue, et, comme un héros d'un roman de chevalerie, raconter les étranges événements qui l'avaient enfin conduit à la cour d'Angleterre. Le roi commanda qu'on apportât un clavecin, et Frohberger, descendu des hauteurs de l'orgue, charma par un jeu plein de grâce et de délicatesse les auditeurs qu'il avait ravis tout à l'heure. Le roi, pour honorer l'artiste, lui donna sur-le-champ une chaîne d'or qu'il portait au cou.

» Frohberger, dès ce jour, devint l'homme à la mode, et comme on dirait aujourd'hui, le *lion* du moment. Tout le monde voulut voir et entendre ce musicien célèbre. La bizarrerie de ses aventures, son talent réel et hors de toute comparaison avec ce qu'on avait entendu jusqu'alors, lui méritèrent une grande faveur et de la cour et du public. Il aurait pu, comme le fit plus tard son compatriote Haendel, rester en Angleterre et consolider sa gloire et sa fortune, mais il semble qu'un esprit inquiet l'ait toujours mal conseillé et poussé hors des lieux où son bon génie l'avait conduit à grand'peine. C'est la seconde fois que nous le voyons quitter une position brillante et honorable, et manquer ainsi l'occasion de donner à son nom cette consécration que peuvent seuls donner des travaux persévérants.

» Le talent n'est pas tout dans l'artiste. La patience, la persévérance, donnent au talent une forme solide qui le fait triompher du temps. Haendel, étranger à l'Angleterre comme Frohberger, sut y fonder la gloire de son nom. Sans doute il avait à un haut degré la faculté créatrice qui semble avoir manqué à son prédécesseur, mais on trouve en outre partout dans ses œuvres l'empreinte de la force et d'une volonté patiente et énergique. Ces formules obstinées, ce style robuste, indiquent un homme bien décidé à ne pas quitter la partie qu'il ne l'ait gagnée. Haendel regardait l'Angleterre comme une terre conquise, il voulut y laisser des traces durables de sa domination. L'Angleterre est encore remplie de son nom et de sa gloire, et ses œuvres sont des monuments encore debout.

» Frohberger, après plusieurs années de séjour à Londres, voulut donc quitter cette seconde patrie. Cette fois, le mal du pays l'avait pris. Il voulut retourner à Vienne, riche de la réputation nouvelle qu'il avait acquise. Mais sa renommée ne le suivit pas. Comme son talent était avant tout un talent d'exécution, qu'il ne publiait rien, pendant qu'on l'admirait à Londres, on l'oubliait à Vienne; il fut reçu froidement.

» Malgré le titre qu'il avait conservé d'organiste de l'empereur, il ne fut plus invité à se faire entendre à la cour. Il offrit sa démission, on l'accepta. Sa retraite lui fut accordée dans les termes les plus flatteurs et adoucie par les témoignages les plus honorables, mais c'était la retraite. Il comprit qu'il n'y avait plus de place pour lui dans cette grande ville, théâtre de ses premiers triomphes; il quitta Vienne pour la dernière fois, profondément découragé et le cœur plein d'amertume.

» Il y a des artistes d'un caractère heureux, pour qui le souvenir du succès d'autrefois est toujours doux, qui s'y complaisent, et qui trouvent dans ces souvenirs, quelque anciens qu'ils soient, du bonheur pour toute leur vie; parés, de leurs propres mains, d'un laurier toujours vert, ils chantent tous les jours le cantique de leur gloire et s'enivrent à petit bruit. D'autres, au contraire, ne peuvent penser sans une douleur poignante à ces succès auxquels ils ont survécu et qui chaque jour s'enfoncent plus profondément dans l'oubli; ils voudraient ressusciter des fantômes, et le souvenir de ces triomphes qui ne sont plus est pour eux si amer et si plein de regrets, qu'il semble les poursuivre comme un remords.

» Frohberger était un de ces artistes malheureux; il se retira à Mayence, regrettant toujours le bruit des applaudissements, les splendeurs de la cour, la faveur du monarque et ce tumulte enivrant qui environne le succès. Il vécut longtemps encore dans cette tristesse et dans cet abattement; il trompa ses longs loisirs en préparant des notes pour l'histoire de sa vie, en mettant en ordre ses compositions, qu'il ne voulut cependant pas publier : elles furent imprimées et très-recherchées après sa mort. Il mourut à Mayence en 1695, et s'il n'est pas le plus célèbre des organistes allemands, il fut au moins le premier qui devint célèbre. »

HECTOR BERLIOZ.

La mort de Georges Onslow a laissé une place vacante à l'Institut. La section de musique ayant décidé dans sa dernière séance qu'il y avait lieu de procéder, sans ajournement, au choix de son successeur, l'Académie des beaux-arts va être bientôt appelée à dresser une liste et à voter. Parmi les candidats qui se présentent, il en est un surtout que nous portons de tous nos vœux et auquel se rattachent toutes nos sympathies. C'est notre collaborateur et ami Hector Berlioz.

Il pourrait sembler superflu d'énumérer et de faire valoir ses titres; cependant un de nos confrères a si bien rempli cette tâche, il y a peu de jours, dans le *Messager des théâtres et des arts*, que nous n'hésitons pas à reproduire son article, en déclarant que nous en adoptons la pensée autant que nous en approuvons les expressions :

« Si quelque chose doit consoler un peu la patrie en deuil quand la mort frappe les citoyens qui en sont la gloire et l'honneur, c'est de penser qu'ils laissent après eux de dignes successeurs de leurs vertus et de leurs talents. La place que Georges Onslow laisse vide à l'Institut revient en quelque sorte de droit à un des plus grands musiciens de notre époque, à un artiste de cœur qui, comme lui, est l'interprète d'une des plus hautes manifestations de l'art musical : le *genre symphonique*. Cet artiste, on l'a deviné, c'est Hector Berlioz.

» Nous ignorons absolument quels sont les candidats à la succession de Georges Onslow. A notre avis, aucun n'en est plus digne qu'Hector Berlioz, et nous sommes encore plus étonnés qu'il ne soit pas depuis longtemps à l'Institut que nous ne serons heureux de l'y voir admis.

» Est-il bien nécessaire de décliner les titres nombreux qui plaident en faveur de notre candidat? Qui ne connaît, au moins de réputation, les grandes et belles œuvres qui ont porté si haut en France, en Allemagne et en Angleterre le nom de cet éminent artiste?

» Les hommes d'un génie supérieur ont eu de tout temps le triste privilége d'ameuter autour d'eux l'envie, la jalousie et les basses passions qui engendrent l'injustice. On sait qu'Hector Berlioz en a eu sa bonne part. Heureusement que les sympathies des véritables amis de l'art et des musiciens les plus illustres le vengent aujourd'hui noblement de ces attaques auxquelles il a toujours opposé la dignité du silence.

» Nous regrettons que les bornes de cet article ne nous permettent pas de tracer la biographie de Berlioz. Nous aurions raconté comment,

envoyé à Paris pour étudier la médecine, il combattit la vocation qu'on voulait lui imposer, pour suivre la vocation à laquelle il se sentait appelé par une force irrésistible. Il eût été intéressant de le voir lutter courageusement contre les plus impérieuses nécessités de l'existence, jusqu'au moment où, enfermé à l'Institut, pendant que grondait le canon de la révolution de Juillet, il concourait pour le prix de Rome et l'emportait sur ses rivaux.

» La première œuvre importante qui soit sortie du cerveau de Berlioz, c'est la *Symphonie fantastique*, œuvre profondément originale, dans laquelle le compositeur a donné peut-être un trop libre cours à son ardente imagination, mais qui, néanmoins, est pleine de pensées, de sentiments, de force, de talent et décèle une grande puissance de conception. Après ce début, où le feu de la jeunesse l'a emporté trop loin et comme malgré lui, Berlioz a écrit avec plus de modération, mais sans cesser d'être original, une grande quantité de partitions qui se recommandent toutes par l'abondance mélodique, par une grande richesse d'harmonie, par les formes rhythmiques les plus hardies dans leur nouveauté et par une connaissance approfondie des procédés de l'art dans la conduite des voix et de l'orchestre. Telles sont ses ouvertures du *Roi Lear*, de *la Tempête*, des *Francs Juges*, de *Benvenuto Cellini* et du *Carnaval romain*, qui peuvent supporter sans pâlir le voisinage des plus belles ouvertures des maîtres allemands.

» Admirateur passionné de Shakespeare, de Gœthe, de lord Byron, c'est à leurs œuvres immortelles qu'il a demandé l'inspiration pour ses belles symphonies d'*Harold*, de *Roméo et Juliette* et de *la Damnation de Faust*. Chacune de ces compositions renferme des beautés de premier ordre, des pages qui sont de véritables chefs-d'œuvre, tant par la grandeur des pensées que par la vigueur d'expression et le coloris brillant sous lequel elles sont présentées. Pour n'en citer que quelques-unes, est-il rien de plus profondément religieux que *la Marche des Pèlerins*, dans *Harold*, de plus poétique que la sublime scène d'amour dans cette belle élégie de *Roméo et Juliette*, de plus vaporeux que le scherzo du *Songe de la reine Mab?* Qui n'a été transporté d'enthousiasme à l'audition de *la Marche hongroise*, dans *la Damnation de Faust*, et qui n'a été ému jusqu'aux larmes aux regrets de Marguerite?

» Outre ces admirables partitions, Berlioz a composé un assez grand nombre de scènes détachées, de mélodies, et un oratorio intitulé *la Fuite en Egypte*, que nous n'avons jamais entendu. Toutefois, nous avons assez étudié ses autres œuvres pour juger de sa valeur comme symphoniste, pour lui reconnaître les qualités essentielles du compositeur dramatique. L'insuccès de son *Benvenuto Cellini* à l'Opéra ne saurait ébranler à cet égard notre opinion, car il faut moins l'attribuer au compositeur qu'à la nouveauté dans la forme du livret et à un concours de malheureuses circonstances. Au surplus, cet ouvrage, qu'on ne s'est pas donné la peine d'écouter avec attention en France, est aujourd'hui très-apprécié en Allemagne.

» Citons enfin, pour mettre le comble aux titres qui recommandent Berlioz à l'admiration de son époque, sa magnifique messe de *Requiem*, un des plus beaux monuments de l'art musical dans l'ordre religieux.

» Littérateur critique des plus distingués, musicien érudit au suprême degré, la science doit à Berlioz un excellent *Traité d'orchestration*, dans lequel une des parties les plus arides de la musique est traitée avec une clarté et une précision qui en rendent la lecture aussi intéressante qu'instructive.

» Chef d'orchestre incomparable, la France et les grandes capitales de l'étranger ont vu dans maintes occasions solennelles Berlioz guider à la victoire des armées d'exécutants instrumentistes et chanteurs.

» Artiste de progrès avant tout, dévoué de cœur et d'âme au culte de l'art musical, Berlioz n'a rien négligé pour en agrandir le domaine en le poussant sans cesse à de nouvelles conquêtes dans ses expressions multiples. Il faut donc le considérer comme un de ces novateurs hardis chargés par la Providence d'accomplir une importante mission. Il est en musique ce que Lamartine, Victor Hugo et Alfred de Musset sont en littérature. Nous savons bien que, pour certains artistes routiniers, ce titre de novateur équivaut à celui d'hérétique. Pour eux, le progrès, c'est la folie. Parce qu'ils se sont arrêtés au milieu du chemin, il n'est permis à personne d'aller au-delà. Ils ne voient pas que l'immobilité, c'est la mort, et que ne pas avancer, c'est reculer.

» Ce que l'Académie française a fait pour les grands noms que nous venons de citer, nous avons lieu d'espérer que l'illustre aréopage de l'Institut le fera pour Berlioz. D'ailleurs, s'il était nécessaire que le candidat de nos sympathies se présentât avec une sorte de profession de foi, on la trouverait à chaque ligne de ses écrits. Partout l'amour du beau le transporte d'admiration. Beethoven, Mozart, Haydn, Weber, sont pour lui des noms devant lesquels il s'incline et qu'il ne prononce jamais qu'avec le plus profond respect. Dans son enthousiasme pour Gluck, il l'appelle le *géant de la musique dramatique*. Il professe pour Spontini une sorte de vénération. Pour s'en convaincre, on n'a qu'à lire la belle étude critique qu'il a consacrée à l'auteur de *la Vestale* et de *Fernand Cortez*. Dans un ordre d'idées moins élevé, les maîtres qui ont illustré la scène de l'Opéra-Comique ont également leur place dans ses plus chères affections.

» Son admiration pour les auteurs morts ne le rend pas injuste pour les vivants. C'est ainsi qu'il a pour les belles œuvres des compositeurs modernes les plus sincères éloges, parce qu'il aime le beau partout où il le rencontre.

» L'entrée d'Hector Berlioz à l'Institut sera saluée avec joie par tous ceux qui s'intéressent au progrès de l'art musical et, si faible que soit notre concours, nous serons heureux d'y avoir contribué.

» BAUDILLON. »

NÉCROLOGIE.

ZIMMERMAN.

L'art musical vient encore de perdre un des hommes qui le cultivaient avec le plus de persévérance et d'amour : tous les grands artistes ont perdu en lui un admirateur, et la plupart d'entre eux un ami. Quoique la carrière de Zimmerman ait été longue et bien remplie, il n'est aucun de nous à qui sa mort n'ait semblé prématurée, tant il lui restait d'activité d'esprit, de jeunesse et de chaleur d'âme, tant il prenait part à toutes les choses de l'art, à ses transformations, à ses progrès, au succès des artistes d'élite, sans cesser d'y prétendre lui-même par de nombreux et honorables travaux.

Pierre-Joseph-Guillaume Zimmerman était né à Paris le 19 mars 1785 ; il avait pour père un facteur de pianos de cette ville, et c'est à l'étude de cet instrument qu'il se consacra dès le premier âge. Il entra au Conservatoire en l'an VII (1798), dans la classe de Boïeldieu. L'année suivante, le premier prix de piano lui fut décerné : il avait eu pour concurrent Kalkrenner, qui cette fois n'obtint que le second. A la distribution des prix, qui eut lieu le 17 frimaire an IX (8 décembre 1800), Zimmerman exécuta un concerto de Clementi. Le premier consul assistait à cette solennité dans la petite salle du Conservatoire. Deux ans plus tard, Zimmerman remporta le premier prix d'harmonie. Il avait d'abord suivi le cours de Rey, puis celui de Catel ; devenu élève de Cherubini, c'est avec ce grand maître qu'il acheva son éducation et se perfectionna dans l'art d'écrire.

Cependant ni la palme du virtuose, ni celle du compositeur n'était réservée à Zimmerman. Sa vocation, non moins que la nécessité de se créer une existence, l'entraînait vers le professorat, dont il devait recueillir tous les honneurs et tous les avantages. Le 1er janvier 1816, Zimmerman fut nommé répétiteur de piano au Conservatoire, qui alors

portait le titre d'*Ecole royale de chant et de déclamation*; le 1er janvier 1817, professeur adjoint, et le 1er janvier 1820, professeur titulaire. En 1821, la place de professeur de contre-point et de fugue ayant été mise au concours, après la mort d'Eler, Zimmerman l'emporta sur tous ses concurrents; mais obligé d'opter entre cette classe et celle de piano, il se décida pour cette dernière, et continua de professer jusqu'au 1er octobre 1848. A cette époque il crut devoir prendre sa retraite, et fut nommé par le ministre de l'intérieur, inspecteur honoraire des classes de piano, titre auquel il joignit celui de membre à vie du comité des études musicales.

En abdiquant le professorat officiel, Zimmerman n'avait pas renoncé à l'enseignement; il continuait toujours à former de nombreux élèves, surtout dans l'art de la composition, comme l'atteste son nom, répété si souvent dans les concours de l'Institut, à côté de celui de nos premiers maîtres. Même à l'époque de sa vie où il donnait le plus de leçons (et il y employa longtemps plus de douze heures par journée), Zimmerman trouvait encore le temps de composer. C'est ainsi qu'il écrivit plusieurs concertos, des sonates, des variations et des fantaisies, des romances. Au mois d'octobre 1830, il fit représenter un opéra comique en trois actes, *l'Enlèvement*, que M. Fétis, dans son *Dictionnaire de musique*, apprécie en ces termes : « Malgré les défauts considérables du poëme, qui exerce en France une grande influence sur le succès des ouvrages lyriques, le public remarqua dans la partition de cet opéra une facture savante, une mélodie franche, naturelle et d'un beau caractère, enfin des effets neufs d'harmonie et d'instrumentation. » Il avait aussi composé la partition d'un grand opéra intitulé *Nausicaa*; le jury admit la partition, mais l'ouvrage ne fut pas représenté. En 1843, il entreprit d'écrire une messe qui fut exécutée dans l'église de Saint-Eustache, et quelques années après il en écrivit une seconde qui fut exécutée dans la même église, au milieu d'un concours immense d'auditeurs. Tous les juges compétents, tous les critiques s'accordèrent à reconnaître le mérite de ces deux grandes compositions.

Dans le concert spirituel donné le samedi saint de cette année au théâtre de l'Opéra-Comique, par l'Association des artistes musiciens, un *Pie Jesu*, chanté par Mlle Félix Miolan, et dont il était l'auteur, avait été unanimement applaudi et redemandé. C'est le même morceau que la voix d'Aymès nous a fait entendre avec un charme touchant vers la fin de sa messe funèbre.

Zimmerman est aussi l'auteur de l'*Encyclopédie du pianiste*, ouvrage qui renferme une méthode complète de l'art de jouer du piano dans les deux premières parties, un traité d'harmonie et de contrepoint dans la troisième. De plus, il a prouvé par différents articles insérés dans les journaux, par plusieurs lettres écrites dans ses rares voyages, que l'art d'écrire autre chose que de la musique, avec esprit et élégance, ne lui était pas étranger.

Zimmerman fut à la fois artiste et homme du monde. Il ouvrait sa maison, invitait à sa table les célébrités de toute espèce et de tous pays. Son salon fut longtemps l'un des plus recherchés de la capitale; on y entendait d'excellente musique et on y avait la primeur de tous les grands talents qui arrivaient de l'étranger. Parvenu à la fortune, Zimmerman en usait noblement; mais il n'avait pas attendu qu'il fût riche pour être généreux. Un jour, n'ayant encore que des dettes, comme il le racontait lui-même, mais possesseur d'une petite somme que tout autre eût gardée précieusement, il acheta le tableau d'un artiste plus malheureux que lui, et dont les plaintes lui avaient touché le cœur. Après les événements de 1848, en plus d'une circonstance, il ouvrit sa bourse, alors bien mieux garnie, et vint au secours d'artistes distingués, musiciens ou peintres, dont le talent ne trouvait pas d'emploi.

La foule qui se pressait lundi dernier à ses obsèques attestait le nombre et la variété de ses relations dans tous les rangs, dans toutes les carrières : c'était un éloquent hommage rendu à la mémoire de l'homme, qui pourtant n'avait été qu'un artiste, qu'un professeur. Le deuil était conduit par son fils et par deux de ses gendres, M. Dubufe et M. Gounod. Ses restes mortels ont été transportés dans le cimetière d'Auteuil, où M. le baron Taylor a prononcé un discours que nous nous faisons un devoir de transcrire ici :

« Il y a bien peu de jours, nous suivions le cercueil de l'un de nos collègues bien aimés; et voici une nouvelle tombe qui s'ouvre pour nous séparer à jamais d'un confrère non moins cher à nos cœurs désolés.

» Zimmerman n'est plus! Cet homme dont la longue et belle carrière dans les arts se composa de tant de succès et de tant de bonnes actions, il nous quitte, laissant à ses nombreux élèves sa noble mémoire à honorer; à ses amis, à sa famille, la douceur de ses mœurs, le charme de ses relations et de ses vertus privées à déplorer.

» La douleur que nous éprouvons ne nous permet que de retracer bien rapidement cette vie tout entière consacrée aux études, qui lui durent et lui donnèrent, comme professeur, une si haute réputation. C'est à Paris, qui le vit naître, que commença sa carrière d'artiste; ce fut aux grands maîtres de son temps que Zimmerman dut les leçons de son art; c'est à de grands maîtres aussi qu'il les a transmises. Il fut le lien qui unit ces beaux noms d'autrefois, Boïeldieu, Cherubini, Catel, Louis Adam, père de notre compositeur, à ceux de ses élèves, Émile Prudent, Ambroise Thomas, Ravina, Alkan, Goria, Marmontel et tant d'autres, qu'on ne peut les citer tous, qui sont l'honneur et l'orgueil du pays et parmi lesquels le sien a conquis une si juste renommée.

» Il fallait qu'il devînt un grand artiste, cet écolier de quinze ans, qui, en 1800, après deux ans d'étude, remportait le premier prix de piano, en ayant Pradher pour émule et Kalkbrenner pour concurrent; qui, en 1816, nommé professeur de piano au Conservatoire, devenu École royale de chant et de déclamation, formait cette multitude d'élèves distingués qui obtinrent successivement cinquante-neuf premiers prix et cinquante et un seconds prix dans les concours. Cinq ans plus tard, lorsque la mort d'Éler laissa vacante la place de professeur de contre-point et de fugue, parmi de dignes compétiteurs, ce fut Zimmerman qu'on choisit; mais, forcé d'opter entre ces nouvelles fonctions et sa classe de piano que lui rendaient si chère les brillants succès de ses élèves, ce fut celle-ci qu'il préféra. Il ne voulut pas se séparer d'une nouvelle famille que, par ses soins, il avait rendue si illustre.

» Parmi les incessants travaux de son long professorat auquel avec tant d'amour il avait dévoué sa vie, il faut s'étonner qu'il ait pu trouver le temps de se placer par ses propres productions au rang de nos compositeurs distingués, et pourtant ses œuvres lyriques, ses partitions, destinés à l'Opéra ou représentées à l'Opéra-Comique, une messe, un *Requiem*, enfin son excellent ouvrage : *l'Encyclopédie du pianiste*, resteront comme autant de preuves que pour lui l'art de l'enseignement ne fut qu'un de ses titres au renom de musicien célèbre, et que non seulement ses leçons, mais encore son exemple et ses œuvres ont formé des artistes éminents, dont dix d'entre eux, comme pour lui témoigner du talent qu'ils lui devaient, ont pu lui rapporter les premiers et deuxièmes grands prix de composition qu'ils avaient conquis aux concours de l'Institut.

» Un emploi élevé, des distinctions honorifiques, n'ont point failli à cet homme qui les méritait si bien. On lui tint compte des grands progrès qu'il fit faire à l'art du pianiste. Il concourut puissamment à former en France une école de piano rivale des écoles étrangères. Depuis 1830, il était chevalier de la Légion d'honneur; après trente-deux ans de professorat, il fut nommé inspecteur général des études au Conservatoire et membre à vie du Comité des études.

» Son zèle ardent pour la bienfaisance et pour la dignité des artistes le fit répondre avec empressement à notre premier appel, afin de fonder la Société des artistes musiciens, dont il fut bientôt un des présidents. Que de fois il nous a prié d'augmenter, sans vouloir être nommé, la somme allouée par le Comité, pour soulager les nobles infortunes que nous secourons! Il faisait plus encore : souvent, dans nos associations, quand il apprenait que le malheur venait de frapper un

artiste, n'appartînt-il pas à celle des musiciens, sans vouloir être connu, il se hâtait de le secourir.

» C'est lorsqu'il a si admirablement conquis l'honorable position qu'il occupait dans le monde, au moment du doux repos et du bonheur que devait lui procurer une carrière si bien remplie, et sans que rien pût faire prévoir et redouter encore que le terme en fût si prochain, que l'impitoyable mort nous le ravit! Zimmerman, ami bien cher et bien regretté, si ton âme, quittant le séjour des cœurs généreux et des justes, vient au milieu de nous, qu'elle éprouve en ce moment un allégement à sa douleur d'être séparée de tout ce qu'elle avait aimé, par ce deuil profond qui remplit ici tous les cœurs, par cette morne tristesse qui nous accable à l'heure solennelle de ce suprême et dernier adieu. »

P. S.

ÉPHÉMÉRIDES MUSICALES.

6 novembre 1795. Mort de Georges Benda à Koestritz. Ce compositeur dramatique, frère du célèbre violoniste François Benda, était né en 1722.

7 — 1719. Mort de Jean Goldwin, organiste et directeur du chœur de la chapelle de Saint-George, à Windsor. Il a laissé quelques antiennes.

8 — 1781. Naissance de Joseph-Marie-Félix Blangini à Turin. Ce compositeur distingué est surtout connu par de nombreuses romances qui ont eu du succès.

9 — 1771. Première représentation de *Zémire et Azor*, de Grétry, à Fontainebleau. Cet opéra fut joué la première fois à Paris, le 10 décembre suivant.

10 — 1821. Mort d'André Romberg, maître de chapelle à la cour de Gotha. Ce compositeur fécond et violoniste estimé était cousin de Bernard Romberg.

11 — 1770. Naissance de l'illustre violoncelliste Bernard Romberg à Dinklage.

12 — 1730. Naissance, à Rome, de la célèbre cantatrice Catherine Gabrieli, surnommée Cuochettina (la petite cuisinière). Elle était élève de Porpora, maître qui forma tant de grands chanteurs (Farinelli, Caffarelli, Porporino, la Molteni, etc., etc.).

Théodore PARMENTIER.

NOUVELLES.

*** La représentation donnée au bénéfice de Levasseur le samedi de l'autre semaine, a été brillante et productive. Le spectacle se composait du second acte de *Guillaume Tell;* de *la Famille Poisson*, charmante comédie de M. Samson, jouée par lui et ses camarades de la Comédie-Française; du cinquième acte de *Robert-le-Diable*, du quatrième et du cinquième acte des *Huguenots*, et du bal masqué de *Gustave*. Roger, Gueymard, Mlle Poinsot et Mme Laborde ont été tour à tour applaudis, rappelés, et au milieu de cette jeune garde chantante, le bénéficiaire est apparu comme un glorieux vétéran, dont les longs services n'ont épuisé ni les forces ni le talent. Dans les fragments du rôle de Bertram, comme dans ceux du rôle de Marcel, Levasseur a encore fait preuve d'une puissance de voix et d'une pureté de style qui lui donnaient tout l'air d'une tradition vivante.

*** Mme Guy-Stéphan dansait lundi, pour la dernière fois avant son congé, dans *Elia et Mysis;* ce ballet était précédé du *Maître chanteur*.

*** *La Favorite* et *la Fille mal gardée* ont été donnés mercredi, et vendredi Boulo faisait sa rentrée par le rôle de Raimbaud dans *Robert-le-Diable*. C'est dans ce même rôle que l'artiste avait débuté au même théâtre, il y a douze ou treize ans. Boulo a chanté avec beaucoup de goût et de charme la ballade du premier acte et le duo du troisième. Mlle Louise Steller remplissait le rôle d'Alice, et, sans avoir le physique du rôle, elle y a réussi par sa voix. Gueymard et Depassio ont mérité de fréquents bravos dans les rôles de Robert et de Bertram. Comme toujours, le chef-d'œuvre avait attiré la foule.

*** Le ballet nouveau dans lequel doit débuter Mlle Rosati sera donné incessamment. On l'annonce sous le titre de *Jevita*.

*** *Le Prophète* vient d'être représenté à Turin au Théâtre-Royal. Le succès a été grand pour l'ouvrage et pour les artistes. C'est Mme Stoltz qui remplissait le rôle de Fidès, et Octave celui de Jean de Leyde. Applaudis tous les deux avec chaleur au second acte, ils ont encore produit bien plus d'effet au quatrième. Mme Stoltz a excité un véritable enthousiasme, et on l'a rappelée jusqu'à six fois. Quoique la pièce et la musique aient eu à subir des retranchements, l'exécution, dirigée par M. Romani, a été remarquable. La partition a produit sur l'auditoire une impression profonde, et *le Prophète* paraît destiné à faire le tour de l'Italie comme il a fait celui de la France et de l'Allemagne. On annonce sa mise à l'étude à Parme et à Trieste.

*** *Le Juif errant* est en répétition au théâtre de Lyon. Georges Hainl, l'habile chef d'orchestre, dirige les études de ce grand et bel ouvrage.

*** *Le Nabab* est toujours en vogue à l'Opéra-Comique, et *Colette* prend place à côté sans lui nuire. Le répertoire ordinaire n'a rien perdu non-plus de sa force d'attraction.

*** Des lettres de Saint-Pétersbourg nous annoncent que Mme La Grange vient d'obtenir un succès immense dans *le Barbier* et dans *Lucie*.

*** Le directeur du Théâtre-Royal d'Anvers, M. Montemerli, se trouvait à Paris, il y a quelques jours, pour former sa troupe italienne. Plusieurs propositions ont été faites à des artistes de premier ordre, entre autres à Mlle Ida Bertrand; mais elle n'a pas accepté, ayant l'intention de passer une partie de l'hiver à Paris. Nous nous empressons d'annoncer cette bonne nouvelle aux dilettanti, qui seront heureux d'applaudir ce talent si connu parmi nous.

*** Le *New-York-Herald* nous apprend qu'en revenant de Brooklyn, où elle avait donné un concert, Mme Sontag a providentiellement échappé à la mort. A l'arrivée du bateau à vapeur qui fait la traversée de cette ville à New-York, Mme Sontag, croyant le bateau amarré, a voulu y monter. Le pied lui a manqué, et elle a été précipitée dans la rivière. Une des personnes qui se trouvaient près d'elle s'est élancée à son secours, et a fort heureusement réussi à sauver la célèbre cantatrice, qui courait le double danger de se noyer ou d'être écrasée entre le bateau et le pont de l'embarcadère. L'état de Mme Sontag n'inspire aucune inquiétude. Elle n'a reçu dans sa chute que quelques contusions qui n'auront aucune suite.

*** Auguste Morel, le directeur du Conservatoire de Marseille, a quitté Paris pour retourner à son poste.

*** Barroilhet est de retour de son excursion en Italie.

*** S. M. l'Empereur vient de donner, sur sa cassette particulière, cinq cents francs à titre d'encouragement à la Société des Jeunes-Artistes, dont les séances vont recommencer prochainement sous l'habile direction de M. Pasdeloup.

*** Teresa Milanollo est venue à Paris la semaine dernière, mais elle n'y est restée que deux jours seulement.

*** Pendant le séjour de LL. MM. à Compiègne, M. Edouard Viénot, l'officier-pianiste, en garnison dans cette ville, s'est fait entendre plusieurs fois. Le jeune lieutenant de chasseurs à cheval a reçu de S. M. l'Empereur une belle épingle enrichie de diamants.

*** M. A. Bessems, l'un de nos meilleurs accompagnateurs, est de retour à Paris.

*** M. Diomède-Zompi, de retour à Paris, a marqué son séjour en Piémont par un monoconcert pianistique qu'il a donné à la cour, et dans lequel il a exécuté des œuvres de Weber, Liszt et Chopin, ainsi que deux mazurkas de sa composition. LL. MM. se sont souvent approchées du jeune artiste et lui ont témoigné personnellement toute leur satisfaction.

*** Mlle Guénée ne pourra donner son concert aussitôt qu'elle se le proposait. Heureusement, nous pouvons assurer que l'accident qui l'oblige au repos n'a rien de grave et ne l'empêchera pas de se faire entendre cet hiver à Paris.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Bordeaux*, 25 octobre. — *Les Mousquetaires de la Reine* ont fourni à M. et Mme Montaubry l'occasion d'un succès des plus brillants. Dans *la Poupée de Nuremberg* et dans *le Postillon de Longjumeau*, les deux artistes ont obtenu séparément les bravos que dans *les Mousquetaires* ils avaient mérités ensemble.

*** *Marseille*, 30 octobre. — Le concert donné par Ch. Lebouc, l'habile violoncelliste de Paris, dans la salle Boisselot, avait réuni un grand nombre d'amateurs. Après un quintette de sa composition, l'artiste a exécuté avec sa jeune femme, l'une des filles d'Adolphe Nourrit, le célèbre ténor, une fantaisie sur des mélodies de Schubert, et c'est là surtout qu'on a pu juger de son talent. Son jeu correct, élégant, s'est produit avec une grande pureté de son, une parfaite délicatesse de nuances dans *l'Ave Maria* et *la Sérénade*. Venait ensuite une fantaisie composés par lui, pour piano et violoncelle, sur des thèmes d'*Iphigénie* et d'*Orphée*, de Gluck. Des applaudissements unanimes ont accueilli cette brillante exécution. MM. Millont, violoniste distingué; Portheaut, Dufrêne, Mlle Feitlinger, artistes du Grand-Théâtre, ainsi que les chœurs Trotebas, ont dignement complété l'ensemble de cette belle soirée musicale.

*** *Alger*. — Notre municipalité a institué trois prix de chant destinés à un concours entre les écoles communales. Samedi, 16 octobre, ce concours a eu lieu, et cette intéressante cérémonie avait excité la curiosité et l'intérêt des intelligences d'élite. La commission du concours avait imposé des morceaux inédits. Les élèves ont exécuté une marche guerrière de la composition de M. Luce; un Angélus, chœur à trois voix, de M. le baron Bron; un chœur à quatre voix et une invocation à l'Éternel, de M. Mertz. Le jury, composé de M. Bourgeois, président, de M. le baron Bron, de M. Belloir, de M. Bouriaud et de M. Luce, a décerné le premier prix aux élèves de l'institution Simand. Le dimanche suivant, les quarante élèves de cette institution ont exécuté pendant la messe, dans l'église de la rue Bab-el-Oued, quatre morceaux; ils ont redit l'Angélus, dont la couleur touchante et mystique rappelait les hymnes de Pergolèse.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Brunswick*, 26 octobre. — Les deux concerts donnés par Berlioz en cette ville ont eu lieu devant une salle comble, et dès la veille du premier il n'y avait plus une seule place à prendre. L'exécution instrumentale a été d'une beauté merveilleuse et d'une verve qu'on ne saurait comparer à celle d'aucun autre orchestre. Le second concert était au bénéfice de la caisse des veuves et orphelins des artistes, institution à laquelle le nom de Berlioz a été donné. On a exécuté des fragments des quatre actes de *Faust*, trois morceaux de *Roméo et Juliette*, *le Roi Lear*, *Harold*, *le Repos de la Sainte-Famille*, très-bien chanté en allemand par Schmetzer. Les principaux effets ont été produits par le ballet des *Irrlichter* (feux follets), de *Faust*, morceau qu'on ne connaît pas à Paris, la romance de Marguerite, et la fête de *Roméo et Juliette*. Quant à la Marche hongroise, au chœur des sylphes et à la fée Mab, c'est toujours le même enthousiasme, le même tonnerre d'applaudissements partout. Un souper de cent couverts, auquel assistaient les ministres du duc et tous les artistes, littérateurs et amateurs notables de la ville, a été donné à Berlioz, et l'orchestre est venu lui offrir un bâton de chef d'orchestre en vermeil; c'est Georges Muller qui le lui a présenté au nom des artistes et en leur présence. Il n'est sorte d'ovation dont Berlioz ne soit ici l'objet. Dans un jardin public, où un excellent petit orchestre exécutait l'ouverture du *Carnaval romain*, dès que la présence de l'auteur eut été signalée, tout l'orchestre s'est mis à sonner des fanfares, et le public a crié *da capo*. L'ouverture a été redite au bruit des applaudissements; les femmes agitaient leurs mouchoirs. Joachim, le jeune et célèbre violoniste, est venu de Hanovre et a joué au second concert, avec un magnifique succès, un concerto de sa composition et un caprice de Paganini. Berlioz a dû partir le 28 octobre pour Hanovre, où *Faust* doit être exécuté en entier. Le premier concert est fixé au 8 novembre, et il est question d'un autre concert à Brême, mais la date n'en est pas encore fixée.

*** *Cologne*. — Les concerts ont déjà commencé dans cette ville. Voici le programme de celui qui a été donné le 25 du mois dernier, sous la direction de Ferdinand Hiller : Ouverture d'*Iphigénie;* motet à deux chœurs de J. S. Bach; nouveau psaume, de Ferdinand Hiller, pour contralto solo, chœur et orchestre; ouverture de Gade; symphonie en *la*, de Beethoven. Le psaume de Ferdinand Hiller a obtenu un très-grand succès. Ce compositeur est allé passer quelques jours à Barmen pour y diriger l'exécution de son oratorio, *la Destruction de Jérusalem*, et pour jouer le lendemain dans un concert, L'ouvrage et l'auteur ont été accueillis avec enthousiasme : sérénade, flambeaux, lauriers et fleurs, rien n'a manqué. Les chœurs ont été admirables, même pour l'Allemagne, où l'on est habitué à leur supériorité.

*** *Vienne*. — On annonce pour le 4 octobre les débuts de Mlle La Grua dans une représentation solennelle, à l'occasion de la fête de l'empereur. Mlle La Grua débutera dans *la Sonnambule*. — Vieuxtemps a donné son premier concert. Le célèbre violoniste a été accueilli et applaudi avec enthousiasme. C'est un des plus beaux succès de l'année. — Charles Meisl, auteur d'un grand nombre de pièces populaires, qui ont fait fureur dans le temps, vient de mourir à l'âge de soixante-dix-huit ans. C'était, à certains égards, un homme de génie, mais dont le talent extraordinaire a été paralysé par des chagrins domestiques.

*** *Posen*. — La reprise de *Robert-le-Diable*, avec une mise en scène nouvelle, a fait *furore* : c'est un succès inouï dans les annales de notre théâtre.

*** *Hanôvre*. — Le nouvel opéra : *Bianca*, par le général russe Alexis Lwoff, a été mis à l'étude à notre théâtre.

*** *Berlin*. — La reprise du *Secret*, opéra comique de Solié, qui avait depuis longtemps disparu du répertoire du Théâtre-Royal, a fait le plus grand plaisir. Une bluette en un acte, *les Fleurs animées*, par Jerrmann et Telle, a eu du succès au théâtre Frédéric-Wilhelmstadt. Le poëme offre des situations piquantes, et la musique, facile et gracieuse, se rapproche de l'école française. Une œuvre plus importante, *le Prince Eugène*, a été représentée pour la première fois au même théâtre. Un nombreux public était venu applaudir le drame lyrique national, dont la musique est, en général, d'une bonne facture et renferme des morceaux fort remarquables.

*** *Madrid*, 24 octobre. — Au Théâtre-Royal on fait de grands préparatifs pour la mise en scène de *Robert-le-Diable*, de Meyerbeer, qui sera exécuté par les artistes italiens. Il est aussi question de représenter sur la même scène *les Huguenots*. Au Théâtre-Français on vient de donner la première représentation de *la Dame blanche*, de Boïeldieu. Ce célèbre ouvrage a été accueilli avec la plus grande faveur.

— L'éditeur Prilipp vient de publier deux charmantes compositions d'Audran : *Vous pleurez d'être heureux*, romance; *Bel ange des nuits*, sérénade. Ces deux mélodies, que fait valoir le talent de leur auteur, sont appelées au succès de *la Colombe du soldat*, du même auteur.

— Les morceaux détachés de chant, avec accompagnement de piano, du *Bijou perdu*, d'Adolphe Adam; de *la Moissonneuse*, de A. Vogel, et de *Bonsoir, voisin*, de J. Poise, ainsi que les quadrilles, polkas et morceaux de piano, sont publiés et en vente chez J. Benacci-Peschier. Les partitions in-8° de ces trois opéras seront publiées du 10 au 15 novembre. Les grandes partitions et parties d'orchestre paraîtront dans le courant de décembre prochain.

Le Gérant : BRANDUS.

PUBLIÉE PAR BRANDUS ET Cᵉ, ÉDITEURS, 103, RUE RICHELIEU.

COLLECTION DE

40 MORCEAUX RELIGIEUX

A l'usage des couvents, des maisons religieuses et des pensionnats, à 1, 2, 3, 4, 5 et 6 voix.

A voix seule.

POUR SOPRANO, TÉNOR, BARYTON OU BASSE-TAILLE.

Nos 1. KYRIE, pour soprano ou ténor . . . . . 3 »
2. O SALUTARIS, pour soprano ou ténor . . . . . 3 »
3. AGNUS DEI, pour basse-taille, baryton ou contralto . 3 »
4. BENEDICTUS, pour basse-taille, baryton ou contralto, avec solo de flûte ou violoncelle, *ad libitum*. . . . 6 »
5. MON UNIQUE ESPÉRANCE, cantique, pour soprano ou ténor, avec accompagnement de piano ou mélodium, *ad libitum*. . . . . 6 »
6. PRIÈRE A MARIE, cantique pour basse-taille, baryton ou contralto . . . . . 3 »

A deux voix de femmes.

7. JÉSUS VIENT DE NAITRE, cantique 4 50
8. LE NOM DE MARIE, cantique . . . . . 3 »
9. DIEU DE CLÉMENCE, cantique. 4 50
10. DOUX NOM DE MA MÈRE, cantique 4 50
11. INVOCATION A MARIE, cantique. . . . . 2 »

POUR BASSE-TAILLE ET BARYTON.

12. KYRIE . . . . . 2 »
13. O SALUTARIS . . . . . 2 »
14. SANCTUS . . . . . 3 »
15. AGNUS DEI . . . . . 3 »

A trois voix.

16. CHANTONS AVEC LES ANGES, cantique pour trois soprani 4 50
17. A TOI MON SEUL BONHEUR, cantique pour trois soprani. 4 50
18. ET INCARNATUS EST, pour soprano, contralto et ténor. 3 »

A quatre voix de femmes.

19. C'EST UNE CHOSE SAINTE ET BELLE, cantique . 3 »

A quatre voix d'hommes.

Nos 20. CANTIQUE HÉBRAIQUE . . . . . 3 »
21. O SALUTARIS . . . . . 2 »
22. PIE JESU, composé pour les obsèques de Gossec. . . 2 »
23. PIE JESU, composé pour les obsèques de Berton . . 3 »
24. AGNUS DEI . . . . . 3 »
25. LACRYMOSA, composé pour les obsèques de Bellini . 4 50
26. DU CIEL LA VOUTE MAGNIFIQUE, cantique. . . . 4 50
27. BENEDICTUS. . . . . 3 »
28. REQUIEM et LACRYMOSA, composés pour les obsèques de Boïeldieu. . . . . 3 »

A quatre voix.

SOPRANO, CONTRALTO, TÉNOR ET BASSE.

29. REQUIEM . . . . . 3 »
30. KYRIE, fugue 4 50
31. HOSANNA et BENEDICTUS. . . . . 3 »
32. BENEDICTUS. 4 50
33. DE PROFUNDIS 4 50
34. TUNC IMPONENT, fugue. . . . . 3 »
35. BENEDICTUS, à quatre solos . . . . . 3 »
36. AGNUS DEI . . . . . 3 »

A cinq voix d'hommes.

37. LACRYMOSA, style plain-chant . . . . . 2 »
38. REQUIEM et LACRYMOSA, à quatre voix et solo, composé pour les obsèques de Lambert 4 50
39. PIE JESU, composé pour les obsèques de Romagnesi. 4 50

A six voix.

DEUX SOPRANOS, DEUX TÉNORS ET DEUX BASSES.

40. ORO SUPPLEX, composé pour les obsèques de Plantade père 4 50

La collection complète des 40 morceaux, net, 20 fr.

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cᵉ, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

20e Année. | N° 46. | 13 Novembre 1833.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger chez tous les Marchands de Musique, les Librairies et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Goret.
Genève, ET POUR TOUTE LA SUISSE. Chez M. Ed. de la Flechère, 101, rue du Terraillet.
Bruxelles. Delrie Tonson, 15, rue des Dominicains.
Londres. S'adresser à M. Davison (Wessel et Cie), 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Maison Brandus, perspective Nevski.
Berlin. Schlesinger, 31, u. d. Linden.
— Bote et Böck, 42, Jaegerstr.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 21 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Hoffmann musicien, chapitres I et II, par **Champfleury**. — Académie impériale de musique, *Jovita ou les Boucaniers*, ballet-pantomime en trois tableaux (première représentation). — Concert dramatique de M. Chelard, par **Henri Blanchard**. — Revue critique. — Georges Mathias et Henri Herz, par le même. — Nécrologie, Alexandre Stadtfeld. — Ephémérides, Nouvelles et annonces.

HOFFMANN MUSICIEN.

CHAPITRE Ier.

Considérations générales.

Il y a deux hommes bien distincts dans Hoffmann, l'un poëte et l'autre musicien; on pourrait dire même avec plus de raison, l'un musicien et l'autre poëte, car l'instinct de la musique s'est éveillé le premier dans son esprit. Bien évidemment au début de la vie, celui qui sera grand homme marche en tâtonnant; la tête pleine d'études encore fraîches, il se souvient plutôt qu'il n'imite; les créations des hommes le frappent plus que les créations de la nature; son intelligence bégaie encore. Mais chez Hoffmann, qui fut un des grands artistes doubles, tels qu'il s'en voit rarement, la musique prit d'abord le pas sur la littérature.

On ne connaît pas Hoffmann musicien.

On ne le connaît même pas en Allemagne, à plus forte raison on ne le connaît pas en France. Si quelques amis dévoués et intelligents n'avaient pris à cœur de nous conserver les précieux manuscrits posthumes du compositeur, son génie musical n'apparaîtrait que par échappées dans ses contes et plus particulièrement dans l'histoire du *Matou Murr et du maître de chapelle Kreisler*, et dans différents fragments connus sous le titre de *Kreisleirana*.

Pour tout musicien intelligent, il est évident qu'un critique musical tel qu'Hoffmann n'est pas un de ces êtres qui se servent au hasard de la technologie musicale pour donner un manteau neuf et *voyant* à leur littérature. Rien n'est plus facile que de tromper le public à l'aide d'un dictionnaire et d'un manuel; en deux jours d'études, un ignorant pourra paraître l'homme le plus savant aux liseurs de gazettes; à l'aide d'un traité d'astronomie, dont je ne sais pas le premier mot, j'écrirai, en étudiant quelque peu, un roman où je discuterai les questions astronomiques avec la science apparente d'un membre de l'Observatoire. De nos jours, on a poussé fort loin ce petit charlatanisme, et j'ai vu souvent de jeunes poëtes, amis ardents des formes grecques, passer des mois entiers à reconstituer un Olympe païen dont ils font un pompeux étalage dans leurs vers; d'autres poëtes se vantent d'être plus forts que des lapidaires, et savent le nom de toutes les pierres précieuses depuis le commencement du monde. Ils enchâssent le nom de ces pierres dans leurs poésies, et s'imaginent avec une forte naïveté que leurs sonnets brillent comme le diamant du Régent. L'ardeur à courir vers le nouveau a produit ces observations qui peuvent séduire un moment par l'étrangeté, mais qui tombent dès que l'art, au lieu de s'appuyer sur la passion, s'abaisse à mettre en relief de simples chrysocales.

Hoffmann a bien parlé de la musique, parce qu'il la comprenait et la sentait, parce qu'il en souffrait, parce qu'il en était possédé, nourri, imbu; et il ne connaissait pas la musique en simple amateur, en instrumentiste, il la connaissait en compositeur, en maître.

Bien des fois j'ai demandé à des musiciens : « Connaissez-vous la musique d'Hoffmann? » Si le plus souvent on me répondait non, quelquefois on haussait les épaules. Un des compositeurs les plus célèbres de ce temps m'a répondu : « C'est de la musique de littérateur. » Malgré le dédain de cette réponse, je fus ravi. — « Vous en avez entendu? lui dis-je. — Du tout. » Je retombai dans mon désenchantement; le célèbre compositeur qui traitait si cruellement les compositions d'Hoffmann, avait été en Allemagne et n'avait pas cherché à s'enquérir de la musique d'Hoffmann. Pénétré d'une idée fixe, j'aurais voulu la voir partager par tout le monde.

J'avais lu une douzaine de biographies qui constatent qu'Hoffmann avait fait la musique de divers opéras, mais que, les partitions n'ayant pas été gravées, les manuscrits avaient disparu. Ces raisons ne faisaient qu'irriter ma curiosité; des manuscrits ne se perdent pas de la sorte, et je me sentais devenir jaloux des savants qui retrouvent et qui déterrent les palais assyriens. J'aurais donné volontiers quelques momies d'Egypte pour une page de la musique d'Hoffmann.

Les hommes de génie qui meurent, laissant des œuvres dispersées de côté et d'autre, des fragments qu'on retrouve longtemps après leur mort, sont autrement intéressants que ces génies rangés, dont l'œuvre est tout de suite classée en un nombre considérable de volumes in-octavo bien reliés. Aussi Diderot (dont une certaine partie de manuscrits est toujours à publier, et qui n'a jamais été imprimé entièrement et uniformément) est un homme bien plus curieux que Voltaire, dont les œuvres complètes m'effraient toujours, tant elles sont bien mises en ordre dans leurs quatre-vingts volumes à la porte des libraires.

Outre que l'œuvre poétique d'Hoffmann est mal traduite, abrégée et incomplète en France, l'œuvre musicale ne l'est pas du tout.

A force de recherches, j'ai fini par me procurer de la musique d'Hoffmann, que j'espère faire entendre un jour à Paris; mais il est bon de montrer ce qu'est Hoffmann musicien.

Hoffmann fut pianiste, violoniste, harpiste, chanteur, chef d'orchestre de théâtre et chef d'orchestre de concert. Il connut ainsi tous les

degrés de l'échelle musicale. Bon instrumentiste, il toucha à tout ; conduisant des masses d'exécutants, de choristes, soit au théâtre, soit dans les églises, il reçut la meilleure éducation qu'on puisse souhaiter à un compositeur : aussi est-ce avec le plus grand respect que je toucherai à l'analyse de ses compositions musicales, qui, d'ailleurs, ont été décrites avec soin par de grands maîtres, entre lesquels je signale Charles-Marie de Weber.

Hoffmann a laissé une œuvre imprimée très-étendue, outre sa musique et ses dessins ; cependant ces trois arts qui pénétrèrent sa vie si tourmentée, ne furent guère qu'un *délassement* de sa vie de conseiller.

Aussi, ses lettres nous montrent-elles un homme dévoré de la vie d'artiste et qui périt dans l'atmosphère des paperasses, exilé pour ainsi dire dans de petites villes allemandes, où il ne trouve ni amis dans le sein desquels il puisse épancher ses chagrins artistiques, ni hommes d'intelligence à qui il puisse parler de ses travaux. Qui sait s'il n'entre pas dans les voies du destin de tourmenter l'homme de génie, afin que de ses souffrances, de ses révoltes intérieures, de son exil il ne sorte quelque cri que l'art traduit à un moment donné ! Le séjour d'Hoffmann, sa retraite forcée dans de petites villes, nous ont valu des registres de sa vie, tels que les *Fragments du journal* daté de Plozk ; le manque de société lui a fait écrire plus d'une lettre confidentielle où il s'épanche dans le cœur de son ami Julius Hitzig. Faut-il remercier le destin d'avoir tourmenté Hoffmann si longtemps?

CHAPITRE II.

Correspondance musicale d'Hoffmann. Billet de Beethoven.

C'est dans les correspondances intimes que l'homme de génie est curieux à observer. Hoffmann a laissé beaucoup de lettres qu'il écrivait à quelques amis précieux qui ne se sont pas contentés par la suite de les renvoyer pour grossir l'édition des œuvres posthumes, mais qui les ont annotées et qui ont apporté leur pierre au monument biographique que réclamait un si grand artiste.

J'ai choisi dans ces correspondances les morceaux qui ont le plus de rapport à la musique. On verra comment Hoffmann la sentait au sortir de la jeunesse ; car la première lettre, celle qui traite du *Don Juan* de Mozart, a été écrite à l'âge de dix-neuf ans. Elle est adressée à son ami Julius Hitzig.

« Kœnigsberg, 4 mars 1795.

» Je possède maintenant en propre le *Don Juan*. Il me fait passer quelques heures délicieuses. Je commence à pénétrer d'outre en outre le grand esprit qui domine dans les compositions de Mozart. Tu ne pourrais t'imaginer combien de beautés nouvelles se développent à l'oreille de l'exécutant, lorsqu'il ne laisse pas échapper la plus petite chose, et qu'il cherche, pour chaque mesure en particulier, le sentiment véritable avec une espèce d'étude approfondie. L'expansion d'une mélodie douce jusqu'aux mugissements, jusqu'aux coups ébranlants du tonnerre; les sons plaintifs pleins de douceur, l'éruption du désespoir le plus terrible, la majesté, la noblesse du héros, l'effroi du criminel, la succession des passions dans son âme, tout cela se trouve dans cette musique. Elle est étreignante, et elle te montre l'âme du compositeur dans toutes les modifications possibles. Je voudrais pouvoir étudier encore *Don Juan* pendant six semaines et te le jouer ensuite sur un forte-piano anglais. Vraiment, ami, tu resterais assis en silence et tranquille depuis le commencement jusqu'à la fin, et tu le conserverais encore longtemps dans ton cerveau, aujourd'hui antimusical pour cette œuvre. Là, tu sentirais bien plus la beauté qu'au théâtre ; le théâtre vous distrait beaucoup trop pour vous laisser tout remarquer d'une manière convenable. Si tu viens ici lundi prochain, ce que je te prie de faire avec instance, tu causeras à ton ami qui t'aime de toute son âme et tendrement, un plaisir qui le rendra très-heureux. Pars de bonne heure pour être ici à dix heures ; viens me trouver tout de suite, tu pourras rester jusqu'à midi et demi. Il faut que tu entendes au moins quelque chose de *Don Juan*. Ne crains pas de m'entendre chanter ; j'essaierai de moduler ma voix de manière qu'elle te soit agréable. »

A dix-neuf ans Hoffmann était déjà pris de la furie de la composition musicale, et tout d'abord il se préoccupe de musique religieuse.

Fragment de lettre à Hitzig.

« Kœnigsberg, 25 octobre 1795, dimanche.

» Nos petits concerts continuent toujours. Dernièrement j'ai commencé un motet de ma propre composition ; tu devinerais difficilement quel en est le texte ; il est emprunté au *Faust* de Gœthe : *Judex ille cum sedebit*, etc. Les paroles de la jeune fille sont un récitatif d'accompagnement. J*** pense que le *Judex* chanté à pleine voix (tel que je l'ai écrit en effet, d'abord une strophe avec des timbales, le basson et des hautbois, et ensuite une fugue avec l'orgue et les autres voix) devra produire un effet à faire frissonner. Si j'habitais un endroit catholique, je laisserais de côté le récitatif, que je remplacerais par une ou deux fugues, et j'aurais alors l'espoir de l'entendre exécuter dans une église. Quand je me serai bien exercé de nouveau sur la composition, je m'occuperai alors de *Claudine de Villa-Bella*. Tu ne saurais d'ailleurs t'imaginer à quel point je suis colleté par la furie de la composition en musique et en roman ; ce que je pourrai faire de mieux, ce sera de jeter au feu tout ce qui ne me paraîtra pas bon. Je désire que tu aimes un jour une jeune fille autant que j'aime ma J***, avec ce sentiment tranquille et doux qui ne peut s'emparer de notre cœur avant d'avoir subi des orages. Ce n'est pas le déchaînement d'une passion sauvage et qui dévore tout, qui me lie à elle; c'est la flamme plus douce d'un sentiment intime. Pour ne pas trouver tout cela ridicule dans ma situation individuelle, il faut la connaître tout entière, et ce n'est qu'à toi, le seul qui me comprenne, que je me confie. »

« Kœnigsberg, 20 janvier 1796.

» Demain, c'est ma fête ; j'aurai vingt ans. Combien je me suis réjoui en pensant à cette journée ! Je voulais être très-sentimental pendant le crépuscule; j'aurais pris mon cœur comme Jean-Paul et j'aurais dit : *Prenez ;* mais il a fallu que Satan, qui a été cependant assez aimable avec moi jusqu'à présent, ait jeté dans mon cœur tant de troubles que tout est fini, et que demain je serai assis dans ma chambre derrière mon bureau gris, aussi solitaire et aussi aigredoucement sensible qu'Abeilard dans sa cellule de Sainte-Gudule. N'est-ce pas ainsi que s'appelait son couvent? La lecture de mes actes est un peu sèche ; je suis obligé par conséquent de la rafraîchir de temps en temps, mais jamais cependant avec la marchandise d'épicier de la dernière foire. Je lis aujourd'hui avec un goût qui sait choisir. J'ai lu au moins six fois le *Don Carlos* ; je suis entrain de le lire pour la septième fois. Rien ne me touche plus que l'amitié de Posa avec le prince ; je crois difficilement que l'on ait tracé une image plus attrayante et plus touchante de l'amitié que celle-ci. Je lis jusque bien avant dans la nuit.

» *P. S.* — Sais-tu que je joue de la harpe maintenant? Il est seulement dommage que je ne puisse pas me contraindre à jouer de la harpe d'après la musique écrite, mais que je me laisse toujours entraîner à jouer de fantaisie, ce qui me donne une grande agilité. Si je dois aller un jour à M***, j'y apporterai trois instruments, un petit piano, une harpe de Vienne, un violon. Ton S*** a tout à fait raison ; tu perds beaucoup de félicité en ne jouant pas d'instrument. Ne le prends pas en mauvaise part. Quand tu écoutes, ce n'est rien du tout; les sons étrangers font entrer en toi des idées ou plutôt des sentiments sans expression ; mais quand tu *aspires* des sensations individuelles, langue inarticulée du cœur, au moyen des sons de ton instrument, alors seulement tu sens ce que c'est que la musique. La musique m'a appris à sentir ou plutôt elle a éveillé en moi des sentiments qui y dormaient. Lorsque je suis plongé dans des idées hypocondriaques les plus folles, alors je cherche à m'égayer en jouant les passages les plus cristallins de Benda

(le Berlinois), ou de Mozart, et quand cela ne sert à rien, il ne me reste plus qu'à me résigner. »

Que d'intérêt dans la lettre suivante, qui nous montre les inquiétudes de ce jeune esprit de vingt et un ans, déjà tourmenté comme un homme de génie !

« Glogau, 15 mars 1797.

» Je n'aime plus la musique. Jean Paul a raison lorsqu'il dit : La musique s'attache à notre cœur comme la langue du lion qui lèche la peau pendant si longtemps, en la chatouillant et en l'agaçant, que le sang finit par couler. Tel est à peu près le passage. La musique me rend douillet comme un enfant; toutes les blessures oubliées recommencent à saigner. Dernièrement je me trouvais avec cette jeune fille; j'étais de l'humeur la plus gaie ; le soleil du printemps qui se couchait, lançait à travers la fenêtre ses derniers rayons; tout autour de nous avait un aspect charmant; sa figure semblait flotter au milieu des atomes que le rayon rendait visibles. A moitié penché vers elle, je sentais sa douce haleine sur ma joue brûlante. J'étais heureux et je voulais le lui dire ; le mot m'expira sur la langue. Six heures sonnèrent, et l'horloge à musique joua avec des sons solennels le *Ne m'oubliez pas* de Mozart. Les longs cils de ses yeux s'abaissèrent et je retombai sur ma chaise. Deux, trois couplets. — Je pensais à ces mots : *Songe que c'est moi, quand tu entends crier hautement dans ton âme : Ne m'oublie pas.* Toute gaîté s'évanouit et un frisson fiévreux calma l'ardeur qui s'était élevée en moi; enfin la musique se tut. — C'est fini, dis-je. — Oui, répondit-elle sourdement. Je voulus me précipiter à ses pieds, et alors je pensais à..... »

Ici nous sautons huit ans, pendant lesquels Hoffmann mit à profit ses instincts musicaux et les coordonna de façon à produire des œuvres plus complètes.

« Varsovie, 16 septembre 1805.

» Tu as ici tout le cycle de ma vie artistique active. Au mois de décembre de cette année j'ai composé un opéra très-original, d'après Clément Brentano ; il a pour titre : *les Gais musiciens*, et a été joué au mois d'avril de cette année sur le théâtre allemand d'ici. Le texte a déplu ; c'était du *caviar* pour le peuple, comme dit Hamlet. On a été plus favorable pour la musique : on l'a trouvée pleine de feu et bien pensée, seulement un peu trop satirique et sauvage. Cette composition me fait passer dans les journaux élégants pour un homme compétent en matière d'art ! ! On s'est fort révolté de ce que les masques comiques des Italiens, Truffaldin, Tartaglia et Pantalon, tournent et sautent tout le long de la pièce.

» Dans ce moment-ci j'ai sur le métier un petit opéra d'après le français, dans lequel l'esprit léger des Français et leur génie comique gracieux se montrent entièrement ; on l'appelle : *les Hôtes non invités* ou *le Chanoine de Milan*. J'ai l'intention de l'envoyer au théâtre de Berlin, attendu que je commence à être connu. »

« Varsovie, 20 avril 1807.

» Avec une vigueur renouvelée, et avec une *humour* qui est inconcevable même pour moi, je travaille à un opéra que je désirerais être le *premier* qui ait jamais paru de moi sur les théâtres ; car, je le sens trop bien, il laissera en arrière toutes mes autres compositions. Le texte n'est pas autre chose que la pièce de Calderon, intitulée : *l'Écharpe et la fleur*. Le ciel m'a jusqu'à présent puni d'un aveuglement tout à fait incroyable. Je ne conçois pas comment j'ai pu ne pas voir dans ce beau morceau les airs, les duos, les trios, etc., qui y existent tout naturellement. Il m'est venu là-dessus une lumière pendant ma maladie. La pièce s'est transformée d'elle-même en opéra sous ma main, sans que je me sois vu forcé de faire presque aucun changement ou suppression. Le comique du sujet est d'un poétique si élevé, que la musique qui doit le rendre doit être dans le genre du *Cosi fan tutte* et du *Figaro* de Mozart, et c'est ce qui me va parfaitement. »

Au printemps de l'année 1820, Hoffmann ressentit une grande joie : un voyageur lui apporta une lettre de Beethoven.

« Vienne, le 23 mars 1820.

» Je saisis l'occasion de me rapprocher, par l'intermédiaire de M. N***, d'un homme aussi spirituel que vous l'êtes. Vous aussi vous avez écrit sur mon humble personne, et notre M. N*** m'a montré dans son album quelques lignes de vous sur moi ; vous prenez, par conséquent, comme je dois le croire, quelque intérêt à moi. Qu'il me soit permis de vous dire que ceci venant d'un homme doué de qualités aussi remarquables que vous, me fait grand bien. Je vous souhaite tout ce qui peut être beau et bon, et je suis avec respect votre très-dévoué.

» BEETHOVEN. »

Je ne suis pas content de cette lettre de Beethoven. Hitzig la trouve *cordiale* ; je la vois froide, polie et indifférente. On y sent trop le grand homme déjà attristé et lycanthrope. Je doute que Beethoven comprît toute la portée de la littérature d'Hoffmann ; mais en mettant à part les contes, le romancier avait écrit dans les gazettes spécialement musicales de l'Allemagne, des articles assez sérieux et même enthousiastes sur la musique de Beethoven pour mériter mieux que les quelques lignes de l'auteur de la Symphonie pastorale.

CHAMPFLEURY.

(*La suite à un prochain numéro.*)

ACADÉMIE IMPÉRIALE DE MUSIQUE.

JOVITA OU LES BOUCANIERS,

Ballet pantomime en trois tableaux par M. MAZILIER, *musique de* M. THÉODORE LABARRE.

(Première représentation le vendredi 11 novembre.)

C'est une belle et précieuse conquête que vient de faire l'Opéra en la personne de Mlle Caroline Rosati, l'héroïne du nouveau ballet. Paris n'avait encore entrevu la charmante artiste qu'au Théâtre-Italien, dans *la Tempesta*, où elle jouait le rôle d'Ariel ; mais, hélas ! le premier pas d'Ariel sur la terre de France avait été marqué par un de ces accidents que les trappes d'un théâtre n'épargnent pas aux sylphes les plus légers. Ce début néfaste ne nous avait pas moins laissé le souvenir d'une danseuse distinguée, d'une mime excellente, et maintenant que Mlle Rosati nous est revenue, qu'elle s'est montrée à nous dans le véritable pays des sylphes et des danseuses, nous n'hésitons pas à déclarer qu'elle a des droits à en être reconnue reine et souveraine ; nous croyons même que les bravos qui ont salué son retour équivalent presque à une proclamation.

Certainement l'Opéra n'a jamais manqué de danseuses habiles, profondément versées dans l'art des pas compliqués et savants, des poses élégamment voluptueuses, des pointes surnaturelles et des enlèvements prodigieux ; mais, depuis Taglioni, surtout depuis Fanny Ellsler, la danseuse expressive, la danseuse comédienne ne se rencontrait plus. On peut acquérir du talent, on ne se donne pas une physionomie ; on ne se donne pas l'éloquence du regard, qui sourit ou qui pleure, caresse ou menace ; on ne se donne pas le prestige de la démarche et du geste, tout cet extérieur, enfin, qui révèle la déesse. Voilà ce que Mlle Rosati possède et ce qui l'élève au-dessus de ses plus célèbres devancières, Carlotta Grisi, Cerrito, et d'autres encore. On a retrouvé avec joie,

avec transport, la danseuse qui fait tout comprendre, qui intéresse à tous ses sentiments, à toutes ses idées, parce qu'elle les traduit en un vivant langage, parce que ses sentiments, ses idées, sont toujours dans ses yeux, au bout de ses doigts, sur le bord de ses lèvres. Bref, Mlle Rosati nous a rapporté un art qui allait se perdant chaque jour, l'art de la pantomime, joint à un remarquable talent de danseuse, et son triomphe a été des plus éclatants.

Le rôle de Jovita, qui lui a servi de début, n'est pas taillé, quoi qu'en dise le titre du ballet, dans la légende de ces terribles boucaniers qui furent la terreur de Saint-Domingue. Au lieu de ces chasseurs de bœufs sauvages, mettez les premiers brigands que vous voudrez et supposez que leur chef s'introduise, en costume de vieux mendiant, dans une riche plantation du Mexique. Le vieux mendiant promet à un jeune officier de le conduire au repaire des bandits, et, tout au contraire, ce sont les bandits qui tombent presque aussitôt sur le domaine et ses habitants, qui emmènent le jeune officier avec une foule d'autres captifs. En s'en allant, Zubillaga, le chef des bandits, a pris soin d'attacher à un arbre don José Cavallines, propriétaire de la plantation et père de Jovita. José Cavallines avait promis deux cents onces d'or à qui délivrerait le Mexique de Zubillaga, et Zubillaga déclare qu'il lui faudra quatre cents onces d'or pour la rançon d'Altamiro, le jeune officier.

Par bonheur, Jovita s'est tenue cachée pendant la bagarre. Les brigands partis, elle commence par délivrer son père, et s'en va gaiement, armée d'un poignard et d'un tambour de basque, délivrer le jeune officier. Elle fait semblant d'être une simple bohémienne, et pénètre en cette qualité dans le repaire des brigands. Zubillaga se défie un peu d'abord, puis il se rassure ; il s'éprend de la bohémienne, il la dispute à tous ses soldats, sur lesquels Jovita s'est plu à répandre l'étincelle qui allume les désirs. Tout à l'heure, elle fera mieux, et répandra une traînée de poudre qui mettra le feu à un baril ; le baril s'enflammant, la caverne sautera en l'air et ensevelira sous ses débris l'inflammable capitaine ainsi que tous ses compagnons. Cela fait, Jovita revient triomphalement à Mexico ; le vice-roi la reçoit au milieu d'une fête et la marie au jeune officier.

Tel est en résumé le programme du ballet de *Jovita*, qui n'a vraiment qu'un rôle, mais ce rôle est éminemment favorable à Mlle Rosati. Comme danseuse, elle avait produit un immense effet dès le premier acte dans un pas brillant et hardi ; au second, son rare talent de mise a soulevé la salle entière. Le programme n'a qu'un tort, c'est de dire, lorsque Jovita veut jeter la zizanie parmi les brigands, qu'elle exécute un *pas lascif*. D'abord on ne se dit pas de ces choses à soi-même, et puis cela n'est pas vrai : Jovita ne danse qu'un pas animé, mais au demeurant très-convenable et de bonne compagnie.

Il y a encore d'autres pas gracieux et plaisants ; le pas de trois, fort bien dansé par Mlles Emarot, Besson et Caroline, est de la première espèce ; le pas de deux, avec accompagnement de petits coups de pied quelque part, supérieurement exécuté par Berthier et Caroline, est de la seconde. Le public a voulu le faire recommencer. Petitpa, qui le croirait? est chargé du rôle de chef des bandits ; c'est une métamorphose complète. Comme dans les mélodrames du bon temps, on n'a pas oublié le brigand comique : il s'appelle Gil et se présente sous les traits de l'infiniment long et maigre Petit, le niais de *la Fille mal gardée*.

Les costumes, les décors ne méritent que des éloges ; le troisième tableau, représentant la ville de Mexico, est magnifique.

Avant les costumes et les décors, il faut placer la partition écrite par M. Théodore Labarre, car cette partition est une œuvre de compositeur très-supérieure à une simple musique de ballet. Déjà M. Labarre s'était produit à l'Opéra en écrivant, il y a quelques années, la musique de la *Revolte au Serail*. Est-ce l'occasion ou la volonté qui lui a manqué depuis ? A coup sûr, ce n'est pas le talent : *Jovita* en fournit la preuve. Ce n'est pas seulement dans de charmants airs de danse que le compositeur a semé les idées fines, les rhythmes ingénieux ; ce que l'on remarque partout, c'est l'intention dramatique des scènes ; c'est l'accent donné par le compositeur au dialogue muet des personnages. La musique parle dans *Jovita*, comme la physionomie de Mlle Rosati, et souvent elle parle si bien que la parole est surpassée. Au second acte, il y a un pas de pleureuses et de mouchoirs dont le musicien a su faire quelque chose de fort original. De cette partition de ballet à celle d'un opéra, la distance est si petite que M. Labarre la franchira certainement. Jusqu'ici, à toutes ses partitions dramatiques il n'a manqué qu'un bon poëme ; fasse le ciel qu'enfin il le trouve !

LL. MM. l'empereur et l'impératrice assistaient à cette représentation et ont souvent donné le signal des applaudissements.

R.

CONCERT DRAMATIQUE

DE M. CHELARD.

Le peuple français, qu'on dit léger, n'adopte ses artistes et ne leur donne de la réputation que lorsqu'ils montrent de la patience et du talent. M. Chelard a manqué de patience. Ayant obtenu le prix de Rome à l'Institut ; auteur d'un *Macbeth* représenté à l'Opéra de Paris, partition de science avancée pour le temps où elle parut, il s'est dépité de n'être pas apprécié, de n'avoir pas pu faire mentir le proverbe : Nul n'est prophète en son pays ; et il est allé en Allemagne composer de la musique allemande, et il nous revient, un peu tard, avec les titres de maître de chapelle honoraire du roi de Bavière et du grand-duc de Saxe-Weimar. Nous disons qu'il a fait de la musique allemande, car l'instrumentation tient une large place dans le *faire* de M. Chelard. Il est certain que M. Chelard est richement doué sous ce rapport, et qu'il sait on ne peut mieux tirer parti de ses fractions de motifs mélodiques dans le caractère de chaque instrument. Son ouverture de *Macbeth* est vivace, vigoureuse et toute shakespearienne ; elle peut soutenir la comparaison avec les belles préfaces dramatiques de Gluck, de Méhul et de Weber.

Les Actes, *héroïde-lyrique*, est un ouvrage dramatique parsemé de fautes de français et de versification ; une sorte de grand opéra en un acte et de circonstance... à propos de la campagne de Russie, quoiqu'il s'agisse des Romains, d'un César quelconque. Tel est le libretto enfin, que M. Chelard a mis en musique. Il y a beaucoup de talent dans cette partition ; mais le récitatif manque de vérité dans la déclamation ; il se confond avec les airs de mouvement. Le compositeur a fait dignement chanter le génie des foyers domestiques, le génie de la ville éternelle et le génie des solitudes. Quelques auditeurs difficiles auraient désiré qu'il y eût un génie de plus, ne fût-ce que celui de la mélodie simple, et naïve, et vraie, et bien déclamée. Au reste, l'ouvrage est semé de chœurs énergiques, doux ou pompeux, et d'un beau sentiment musical comme ceux :

Trois fois heureux celui qui meurt pour sa patrie !
France chérie,
Noble patrie !

et plusieurs autres qu'il serait trop long de citer. Le chœur final surtout :

Ouvre ta noble enceinte, ô temple de Mémoire !...

est d'une pompe et d'une richesse harmonique et instrumentale inouïes. Et c'est précisément cette forme, continuellement tendue, grandiose, qui a jeté une teinte de monotonie sur cette audition, car le genre admiratif, surtout en musique, n'est ni intéressant ni amusant.

Tout cela a été dit et chanté on ne peut mieux par Mmes Tedesco et Nau, de l'Académie impériale de musique, et MM. Roger, Merly, Guignot, du même théâtre.

La romance : *Adieux du dernier des Incas* est d'un beau et noble sentiment musical ; elle a été très-bien dite par MM. Roger et Merly a fort bien chanté aussi un air de *mezzo carattere* qui a montré, sur le programme seulement, la prétention d'être un morceau bouffe.

La causerie du camp : *C'était à Montmirail*, est une scène militaire

avec chœurs dans laquelle intervient un orchestre pittoresque et plein d'animation qui donne à ce morceau une allure martiale et toute française. Cela a été bien exécuté, et a reposé l'auditoire de la musique à proportions gigantesques qu'il venait d'entendre.

Si Mlles Bourgeois, Dalmont et Ribault, lauréates du Conservatoire, n'étaient pas venues nous chanter un *terzettino* intitulé *les Scrupules du couvent*, le public semi-officiel, patient, et même bienveillant, qui était à ce concert, ne leur en aurait pas plus voulu qu'il ne leur gardera rancune d'avoir chanté ce morceau d'une façon insignifiante, voisine de la médiocrité.

Somme toute, cette séance de musique forte, dans toute l'extension de ce mot, est une manifestation estimable, et qui maintient M. Chelard dans la position qu'il a conquise à l'étranger d'excellent compositeur. Il a dirigé ses orchestres, car il y en avait deux, on pourrait même dire trois en comptant celui des instruments de cuivre, avec aplomb et chaleur, et M. Panseron l'a fort bien secondé dans la direction de la partie chorale. Et maintenant, en finissant, nous nous apercevons que nous avons oublié de citer l'ouverture *des Aigles*, morceau à deux orchestres d'un style compliqué et d'une harmonie riche et puissante.

HENRI BLANCHARD.

REVUE CRITIQUE.

M. Georges Mathias.

PREMIÈRE VALSE DE CONCERT. — NOCE VILLAGEOISE, MORCEAU DE GENRE POUR PIANO.

Et d'abord déclarons que la véritable fantaisie pour le piano, l'œuvre où l'on peut mettre le plus de caprice, d'originalité, de verve, de fantaisie enfin, est évidemment la valse. La valse, si ce n'était cette base ou basse monotone, comme on voudra, ce groupe de trois notes stéréotypées à la main gauche, et auquel j'ai déjà fait la guerre dans une analyse de ce genre de musique, la valse serait le morceau le plus amusant, le plus brillant, le plus entraînant, quand toutefois il est inspiré, quand le thème est original et saillant, et que le compositeur en sait tirer parti.

La première valse de concert de M. Mathias est plus musicale que chorégraphique. Cela commence par une petite introduction sans prétention qui, au point de vue de la carrure, a, comme le *scherzo* de la symphonie en *ut* mineur de Beethoven, une mesure de trop. Sans doute il est bien de prendre Beethoven pour modèle, mais

Quand sur une personne on prétend se régler,
C'est par les beaux côtés qu'il lui faut ressembler.

Strauss (l'autre, le mort), dont le nom restera comme trouveur de rhythmes piquants, inattendus, dans la valse, Strauss n'aurait pas désavoué la valse de M. Mathias, et tout compositeur de bon savoir l'avouerait aussi. La mélodie et le trait brillant y abondent. Ainsi le chant *expressivo grazioso* en *ré* bémol est charmant avec son *fa* bémol et naturel alternatif, et ce chant revient accompagné d'une manière différente et qui fait diversion à la basse consacrée dans toutes les valses, et dont nous avons parlé plus haut. Cette valse, qui n'a pas moins de quinze pages, ne semble pas longue, tant elle est variée et vivace, et scintillante de traits ingénieux et brillants, de modulations aussi riches que hardies. *Il canto dolce e con grazia* y succède ou y précède les traits vigoureux et modulés, et la pensée logique y ramène souvent et toujours le motif principal avec bonheur.

M. Georges Mathias est un de ces pianistes à qui l'*arrangement* va peu ou ne va pas; il aime à tirer et à jeter sur le papier des idées de son propre fonds. Sa NOCE VILLAGEOISE en est une nouvelle preuve. Ce *morceau de genre*, comme le dit le second titre, est plutôt un tableau de genre, une idylle, un joli poëme champêtre, naïf et frais, qui transporte l'auditeur dans la campagne, au milieu de la joie et des danses des paysans vrais.

Sans rechercher une tonalité prétentieuse, hérissée de dièses ou de bémols, le compositeur entre en matière dans le ton de *sol* majeur, en mesure à 2/4, par une bonne marche de basse, sur laquelle se dessine un trait en gammes chromatiques pleines d'entrain et de gaîté. Plus loin, vers la quinzième mesure, se trouve un petit passage qui revient plus tard, et qui rappelle bien un peu l'arrivée des paysans lourdauds dans la *Pastorale* de Beethoven, car on dirait que M. Mathias ne dédaigne pas de ressembler parfois à l'auteur de *Fidelio*: on pourrait s'inspirer plus mal. Par le trait *leggiero e giocoso* (léger et joyeux) à la main droite, au début de l'*allegretto vivace*, l'auteur a sans doute voulu peindre les ébattements des villageois qui batifolent en pleine fête, en pleine noce, et préludent ainsi aux leurs. Cela est vif, gai, d'une couleur et d'un bruit vrais. Quand tout ce tumulte joyeux s'est bien manifesté par le même trait, peut-être un peu long, mais richement modulé, varié, les sons lointains des cloches de l'église du village font trêve à la grosse joie, et donnent une couleur religieuse et grave au morceau. Une pompeuse harmonie et des dessins en triolets par noires, et les refrappements obstinés de la cloche, tout cela et bien d'autres choses contrastent délicieusement avec le tableau de la joie, qui reprend de plus belle quand *on sort de l'église*, comme dit le programme; car quelques mots de texte, comme dans les œuvres de musique romantique, servent à expliquer la pensée du compositeur, qui pourrait se passer de ce moyen de traduction de la musique moderne imitative, car la pensée de M. Mathias est toujours claire et logique; il figure au premier rang de nos pianistes sérieux et consciencieux; en tout ce qu'il écrit il y a idée et savoir; et dans sa *Noce villageoise*, il a su mettre, de plus, la couleur poétique et vraie de Théocrite, de Thompson ou de Gessner.

Deux nouveaux morceaux de M. Henri Herz.

SIMPLE MÉLODIE AVEC VARIATIONS BRILLANTES POUR PIANO.

Il y a modestie et présomption dans ce titre. Simple mélodie annonce un chant facile qui s'insinue aussitôt qu'on l'entend, et passe par l'oreille pour aller se loger dans la mémoire et faire partie des souvenirs de tous les auditeurs, résultat souvent obtenu par la voix ou le violon. Mais vouloir chanter sur le piano, c'est là qu'est la prétention, et aussi dans les *variations brillantes*; car on a tant fait de variations, et de fantaisies, et de mélodies brillantes, qu'il est bien difficile de trouver du nouveau en ce genre. M. Henri Herz commence cette nouvelle œuvre par un prélude en *mi* bémol majeur, procédant en une gamme chromatique en triolets, et qui passe, à la cinquième mesure, au moyen d'une transition enharmonique, dans le ton de *fa* dièse mineur, après avoir évolué en arpéges qui se reposent, au bout de trente mesures, sur la dominante de *fa* dièse majeur, ce qui prouve, comme on voit, que cette simple mélodie est précédée d'une introduction un peu prétentieusement modulée. Il est vrai de dire que cette mélodie en *fa* dièse majeur est, sinon très-originale, du moins facile, et tout empreinte de grâce et de mélancolie : cela chante bien; c'est comme un souvenir de cœur; et puis vient la première variation, véritablement brillante comme les deux autres qui la suivent. Ces trois variations scintillent de jolis traits. Une seconde introduction en mesure à trois-huit, et pour rentrer dans la tonalité de *mi* bémol, sert de préface au *rondo final* qui termine la *simple mélodie*, morceau conçu dans les proportions, la forme, le genre de la fantaisie ordinaire. Ce rondo final est une jolie valse, toute pleine d'élégance et de gentillesse; c'est une péroraison parsemée de *grupetti* qui semblent donner des ailes au thème; c'est tout à la fois un morceau de concert et de bal.

Le second morceau publié par M. Henri Herz est aussi du domaine de la mélodie et de la chorégraphie. C'est une polka-mazurka à laquelle l'auteur a donné le nom assez bizarre de LA CRISTALLIQUE. Le compositeur a-t-il voulu dire par ce titre que la mélodie, l'harmonie, le style de ce morceau en sont purs et transparents comme du cristal? C'est possible. Quoi qu'il en soit de ce titre néologique, inspiré peut-

être aussi par le palais de cristal d'Angleterre, de France et des États-Unis, la mazurka cristallique de M. Henri Herz a bien le caractère guerrier, grave, aisé et gracieux tout à la fois de cette danse chevaleresque. Il faut du phrasé, de l'élégance dans le jeu pour en bien faire saillir le rhythme, les mordants pleins de *brio*, et tout l'arsenal de traits séduisants qui abondent dans ce joli morceau de salon fait pour le succès.

HENRI BLANCHARD.

NÉCROLOGIE.

ALEXANDRE STADTFELD.

L'art musical vient de perdre un jeune artiste de grande espérance par la mort du compositeur Stadtfeld, ancien élève du Conservatoire de Bruxelles, et pensionnaire du gouvernement belge. Il s'était fait connaître à Paris par des ouvertures exécutées dans les concerts de la salle Sainte-Cécile avec beaucoup de succès et par des quatuors de violon très-estimés des artistes. Il avait écrit aussi des symphonies qui avaient produit un grand effet dans les concerts du Conservatoire de Bruxelles, un *Te Deum* pour l'anniversaire du couronnement du roi des Belges, un opéra en trois actes dont le sujet était tiré de l'*Hamlet* de Shakespeare, et qu'il destinait au théâtre de l'Opéra de Paris; enfin, il venait de terminer un ouvrage en un acte pour l'Opéra-Comique, lorsqu'une maladie de poitrine l'a conduit au tombeau, le 4 novembre, à l'âge de vingt-sept ans. Il est mort à Bruxelles.

Ses obsèques ont eu lieu lundi 7, à l'église Notre-Dame-des-Victoires au Sablon. Les élèves du Conservatoire ont voulu porter jusqu'à l'église la dépouille mortelle de leur ancien camarade. Les coins du poêle étaient tenus par MM. Fétis, maître de chapelle du roi; Quételet, secrétaire perpétuel de l'Académie; Bender, chef de la musique militaire de la maison du roi, et Guillaume, père du poëte de ce nom. La musique du régiment des guides précédait le cortége funèbre et exécutait des marches. Une foule immense encombrait l'église; dans le chœur on remarquait le ministre de la maison du roi, plusieurs hauts fonctionnaires du gouvernement, le président de la Cour de cassation et plusieurs autres magistrats, des membres de l'Académie, la commission administrative du Conservatoire, et beaucoup d'artistes et de littérateurs, entres autre le célèbre peintre Gallait, le poëte Van Hasselt et M. Lemmens, le grand organiste. La messe de *Requiem* a été chantée en plain-chant accompagné par l'orgue. Un *Miserere* et un *Pie Jesu*, composés par M. Snel, ont été chantés par MM. Cornélis, Gnossens et quelques uns des meilleurs artistes du Conservatoire.

Après le service religieux, le cortége s'est dirigé vers le cimetière de Saint-Gilles, accompagné par une foule compacte qui remplissait les rues et couvrait une partie des boulevards. Ce témoignage de sympathie donné à la mémoire d'un jeune artiste, prouve le vif intérêt accordé par la population belge à la culture des arts.

Après les cérémonies de l'inhumation, M. Fétis a prononcé le discours suivant:

Messieurs,

L'événement qui nous rassemble est un de ceux qui jettent dans l'âme une tristesse profonde, car il réveille le souvenir de cette antinomie désolante de la force de l'homme et de son impuissance: force puisée dans la volonté d'être et de faire; impuissance fatale à réaliser ses desseins. Tout cela est ici sous nos yeux.

Un enfant est né il y a vingt-sept ans. Cet enfant, *Chrétien-Joseph-François-Alexandre Stadtfeld*, a été doué par Dieu de l'instinct de l'art qu'il doit cultiver; mais l'état obscur où il a vu le jour ne met point à sa portée l'éducation nécessaire au développement de ses facultés. Heureusement, un roi, le modèle des rois par la sagesse, la loyauté, les sentiments nobles et généreux, jette un regard sur cet être à la fois favorisé et disgracié par la nature; sa bonté, qui ne l'a pas abandonné jusqu'à ses derniers moments, pourvoit à tous ses besoins et lui ouvre les trésors de l'instruction, de l'émulation et des encouragements.

Les bienfaits du prince ne sont pas tombés sur une nature ingrate. Dans le corps débile de Stadtfeld vit une âme forte et courageuse. Admis au Conservatoire de Bruxelles à l'âge de neuf ans, il y passe par tous les degrés de l'étude, depuis les premiers éléments jusqu'aux dernières difficultés de la science et de l'art.

Toutes les palmes scolaires lui sont dévolues; tour à tour il les cueille jusqu'à la dernière, réservée par l'Etat à ses enfants d'élite. Douze années d'un travail assidu ont enfin achevé ce que la nature avait commencé. Un artiste digne de ce nom s'est formé; ce n'est plus qu'à sa propre expérience qu'il devra le complément de son talent. Ses premières productions présagent le poste élevé qu'il doit occuper un jour dans son art. Déjà cette noble ambition du jeune artiste, qui ne pose de bornes à son avenir que dans l'infini, déjà, dis-je, cette ambition s'est emparée de lui. Il rêve toutes les couronnes des succès; et lorsqu'il se croit au moment de les placer sur son front, toutes ces aspirations de gloire aboutissent à une tombe de quelques pieds!

Stadtfeld! lorsque ton vieux maître te dirigeait par ses conseils, lorsqu'il souriait à tes premiers succès, il était loin de prévoir qu'il viendrait aujourd'hui jeter un peu de terre sur ton cercueil. L'ordre de la nature est ici renversé, puisque c'est le vieillard qui vient pleurer sur la jeunesse moissonnée par la mort. Il n'a pas voulu du moins manquer à ce dernier devoir, à ce dernier témoignage d'affection; surmontant sa douleur, il est venu te dire pour toujours: Adieu! Et maintenant, dans ce moment solennel où tout est fini pour le monde, il ne peut plus que former des vœux pour que Dieu daigne te recevoir en sa miséricorde infinie. Ainsi soit-il.

Après ce touchant discours, qui a profondément ému l'auditoire, M. Jules Guillaume a pris à son tour la parole, et, dans une allocution vivement sentie, a fait ressortir tout ce qu'il y avait de fatal, de triste et de décourageant dans cette mort qui a brisé au seuil d'une brillante carrière, un talent qui s'annonçait sous les plus heureux auspices, et dont le court passé promettait à la Belgique une gloire artistique de plus.

ÉPHÉMÉRIDES MUSICALES.

13 novembre 1770. Première représentation de *l'Amitié à l'épreuve*, de Grétry, à Fontainebleau. Cet opéra ne fut joué à Paris que le 17 janvier suivant.

14 — 1778. Naissance de Jean-Népomucène HUMMEL à Presbourg. Ce célèbre pianiste et compositeur est mort à Weimar, le 17 octobre 1837.

15 — 1787. Mort de Christophe-Willibald GLUCK à Vienne. Cet illustre compositeur était né en 1714.

16 — 1766. Naissance de Rodolphe KREUTZER à Versailles. (Voyez les Éphémérides du 6 janvier.)

17 — 1778. Naissance de Gaspard SPONTINI à Miolatti, près Jesi.

18 — 1736. Naissance à Zerbst de Charles-Frédéric-Chrétien FASCH, fils de J.-F. Fasch. (Voyez les Éphémérides du 15 avril). Il est fondateur de l'Académie de chant de Berlin.

19 — 1595. Mort du célèbre compositeur belge Hubert WAELRANT à Anvers. Il était né en 1517.

THÉODORE PARMENTIER.

ERRATUM.

Dans les Ephémérides du n° 45, 12 novembre, au lieu de GABRIELI, lisez GABRIELLI.

NOUVELLES.

*** L'Académie impériale de musique donnait dimanche dernier *Guillaume Tell*, chanté par Gueymard, et lundi *le Prophète*, chanté par Roger. Une indisposition subite de Kœnig a obligé Aymès de remplir le rôle de l'un des trois Anabaptistes, le cahier à la main. Mercredi, *Guillaume Tell* composait encore le spectacle.

*** L'engagement de Mlle Sophie Cruvelli avec l'Opéra est signé depuis

huit jours. La célèbre cantatrice est engagée pour deux ans, au prix de 100,000 fr. par année, avec quatre mois de congé. Les deux premiers mois de son congé de 1855, année de l'Exposition universelle, sont rachetés d'avance au prix de 25,000 fr. par mois Ses débuts n'auront lieu qu'au mois de janvier, dans Valentine, des *Huguenots*. Ensuite, elle chantera dans *la Vestale*, *Robert le Diable*, *le Prophète la Juive*, *la Favorite Jérusalem*, sans parler des ouvrages nouveaux qu'on pourra écrire à son intention.

*** Toutes les lettres et tous les journaux qui nous arrivent d'Italie confirment la nouvelle de l'éclatant succès obtenu à Turin par *le Prophète*. L'un de ces journaux s'exprime ainsi : « La représentation de cet ouvrage » est un événement vraiment extraordinaire en notre capitale. Les nen- » ves et saisissantes harmonies d'une musique qui, non moins par la » science que par la vérité de l'expression et par ce charme qui agit sur » toutes les classes d'auditeurs, s'élève souvent au sublime ; le mérite des » artistes, qui tous, dans la mesure de leurs forces, remplissent supérieu- » rement leur tâche, sans excepter les chœurs (chose presque incroya- » ble) ; la merveilleuse beauté des décors, le luxe des costumes; enfin la » magnificence d'une mise en scène dont nous avions depuis longtemps » perdu l'habitude, font, nous l'avons dit, d'un tel spectacle un événe- » ment extraordinaire. » Après avoir parlé des divers accessoires, notamment du ballet des patineurs, du lever de soleil, le journaliste termine par l'éloge de la cantatrice qui remplit si admirablement le rôle de Fidès, de Mme Stoltz, qui, dit-il, réunit le chant de Mme Pasta et le jeu dramatique de Rachel.

*** Rien de changé au répertoire ordinaire de l'Opéra-Comique, ni à l'empressement du public. *Le Nabab* est toujours en plein succès.

*** L'ouverture du Théâtre-Italien doit toujours avoir lieu mardi prochain A la liste des cantatrices engagées à ce théâtre, il faut ajouter le nom de Mme Parodi.

*** L'opéra posthume de Donizetti se répète activement au Théâtre-Lyrique. *Le Bijou perdu* et Mme Cabel continuent d'y attirer la foule.

*** Emile Prudent est de retour parmi nous. Sa dernière tournée en Angleterre a quelque chose de si remarquable et de si exceptionnel à tous égards, que nous devons le signaler ici. En 30 jours, le célèbre artiste a donné 35 concerts, visité 27 villes; souvent il a donné le même jour deux concerts à 100 milles de distance, quelquefois deux concerts dans la même ville, comme à Bath, Cheltenham, Southampton, un le matin pour le public fashionable, un autre le soir, concert quasi-populaire. Six pianos d'Erard étaient employés dans cette course aux concerts, dont toutes les manœuvres avaient pour agent le télégraphe électrique. Il est arrivé même à Prudent de donner trois concerts en 24 heures, un le matin à Brighton, un second le soir à Chichester, et un troisième le lendemain matin dans l'île de Wight, avec une tempête pour entr'acte. Quoi qu'on ait dit de la froideur du public anglais, Emile Prudent l'a toujours trouvé très animé, très disposé à l'enthousiasme. Dans tous les concerts de cette merveilleuse tournée, la *Danse des fées* a été bissée avec chaleur.

*** Mlle La Grua vient de faire un brillant début à Vienne, dans le rôle d'Amina, de la *Sonnambula*. C'est le vendredi, 4 novembre, que ce début a eu lieu, et la jeune cantatrice n'en pouvait désirer de plus favorable. Rappelée jusqu'à six fois dans le cours de la soirée, elle a été constamment applaudie, pour la beauté de sa voix, la pureté de sa méthode et l'expression de son jeu.

*** Les recettes des théâtres, bals et spectacles de curiosités pendant le mois d'octobre ont été de 1,240,028 francs, ce qui fait une augmentation de 231,864 francs sur le mois précédent.

*** Hier samedi, l'Académie des beaux-arts a procédé à l'élection du membre appelé à remplacer Georges Onslow, Dans la séance du samedi précédent, avaient été présentés, comme candidats, par la section de musique : nos 1, MM. Clapisson et Félicien David ; n° 2, M. Niedermeyer; n° 3, M. Reber ; n° 4, M. Batton. Un sixième candidat, M. Leborne, avait été proposé par les autres sections de l'Académie. Dans la séance d'hier, il y a eu cinq tours de scrutin. Les votants étaient au nombre de 35 : majorité 18. Au cinquième tour M. Reber a obtenu 18 voix, et M. Clapisson 16. En conséquence, M. Reber a été nommé. L'Académie avait encore à dresser une liste de candidats pour la place d'académicien libre, vacante par la mort de M. Dumont. Voici cette liste, M. le comte de Niewerkerke, M. le prince de la Moskowa, M. Charles Texier (ce dernier ajouté par l'Académie).

*** Charles Eckert, le jeune compositeur qui était parti avec Mme Sontag pour les États-Unis, est de retour en Europe. Il va remplir les fonctions de chef d'orchestre à l'opéra de Vienne.

*** Louis Lacombe est de retour à Paris. Il y a repris le cours de ses travaux, et rapporté de la campagne quelques compositions nouvelles que nous entendrons cet hiver.

*** Les deux frères Henri et Joseph Wienawski continuent leur tournée en Allemagne avec un succès toujours croissant. Après avoir donné plusieurs concerts à Aix-la-Chapelle, ils se sont rendus à Leipzick, où ils ont joué au Gewandhaus. Henri, le violoniste, y a fait entendre un concerto de sa composition, et Joseph, le pianiste, a exécuté *les Rhapsodies hongroises* de Liszt. Partout ils ont trouvé la même sympathie pour leurs talents vraiment hors ligne ; partout ils ont partagé en frères les applaudissements et l'enthousiasme. De Leipsick ils iront à Munich, où les appelle le duc Maximilien ; ils y passeront le mois de décembre et une partie du mois de janvier, qu'ils achèveront à Bruxelles ; au mois de février, ils se rendront à Paris, et reviendront ainsi, après quelques années d'absence, au point de départ de leur brillante carrière.

*** La guitare, cet instrument complétement abandonné depuis la vogue toujours croissante du piano, rencontre parfois encore bien des sympathies dans le monde musical, surtout si elle se produit dans les cercles restreints. Nous annonçons donc avec plaisir l'arrivée de M. Bosch, guitariste à la cour d'Espagne, qui se propose de passer l'hiver à Paris; c'est un artiste consommé et qui a révélé son beau talent dans les concerts qu'il a donnés l'hiver passé dans les principales villes de France.

*** La jeune Marie Galtier, pianiste précoce, qui débuta l'année dernière à l'âge de six ans, et dont nous avons signalé les premiers pas, doit bientôt arriver à Paris et y donner des concerts. Elle a aujourd'hui sept ans et demi.

*** La Société Ste-Cécile, sous la direction de M. Seghers, donnera bientôt son premier concert, en dehors de l'abonnement. Voici quel en sera le programme : 1. Ouverture du *Mariage de Figaro*, de Mozart ; 2. Chœur de chasse tiré des *Quatre Saisons*, de Haydn ; 3. Ouverture de *Manfred*, de M. Robert Schumann ; (jouée pour la première fois à Paris) ; 4. Air de *Cosi fan tutti*, de Mozart ; 5. Fragment de *la Passion*, de Sébastien Bach (récit, duo, et chœur) ; 6. Symphonie en *la* de Beethoven.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Lille*, 8 novembre. — Le premier concert de l'Association musicale a eu lieu samedi dernier devant un public d'élite. Jamais peut-être l'exécution générale n'avait été plus remarquable, et sans entrer ici dans une analyse détaillée du programme, nous dirons sommairement que Mlle Lefebvre a été ce qu'elle est chaque soir à l'Opéra-Comique, ravissante de goût et d'entrain dans sa manière de dire les variations sur l'air, *Ah ! vous dirai-je, maman*, du *Torèador;* de charme et d'élégance dans la romance des *Noces de Jeannette*. Le succès de cette charmante cantatrice a été complet et laissera chez nous un souvenir durable parmi nos meilleurs amateurs. En disant que le célèbre Arban a joué du cornet à pistons, il est inutile d'ajouter qu'une triple salve d'applaudissements a accueilli la fin de chacun de ses morceaux. Tout Paris connaît cet instrumentiste, que Londres aussi a possédé et apprécié comme le mérite ce prodigieux talent. M. François, violoncelliste habile s'est fait remarquer au milieu d'artistes si distingués, par une pureté et une sûreté d'exécution qui lui ont valu les bravos sympathiques de la salle entière. Nous ne terminerons pas cette rapide esquisse sans dire quelques mots de l'orchestre, qui a dit avec verve et intelligence les ouvertures d'*Euryanie* de Weber, et de *Montano et Stéphanie* de Berton ; nous citerons encore un fragment d'une nouvelle symphonie (la 4e) de Ferdinand Lavainne. Ce morceau est digne du jeune compositeur ; à qui ses œuvres symphoniques et de musique de chambre ont valu une réputation aussi honorable que méritée. Cette nouvelle partition, riche de détails et d'effet, se distingue aussi par une grande originalité dans la manière de présenter les idées ; on peut classer ce morceau parmi les meilleurs de ce genre, et cela mérite d'autant plus d'encouragements, que peu de compositeurs se vouent au culte de la symphonie avec autant de talent et de succès que M. Ferdinand Lavainne.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Nice*, 29 octobre. — Le théâtre est rouvert et les concerts ont repris. Le théâtre est exploité, comme l'an dernier, par une troupe franco-italienne, jouant le vaudeville et l'opéra. La troupe d'opéra possède une excellente basse, un bon ténor, un baryton passable et deux prime donne. Elle joue alternativement *la Favorite*, de Donizetti, et *Attila*, de Verdi. La voix fraîche, sonore et mélodieuse du ténor Daniele brille d'un vif éclat dans les deux rôles de Fernando et de Foresto, qu'il chante avec un goût exquis. Le brillant organe de la basse Antonuccio interprète parfaitement et les chants religieux du moine Baltasar et les chants héroïques du guerrier Attila. La timidité du baryton Winter paralyse ses moyens et nuit au développement de sa voix dans le rôle d'Alfonso comme dans le rôle d'Ezio, et il chantera probablement mieux quand il sera plus familiarisé avec la scène. Quant à nos deux prime donne, l'une, Mme Boldrini, se fait applaudir dans Léonora, et l'autre, Mlle Pécis, dans Odabella. Les chœurs sont bons ; l'orchestre joue avec beaucoup d'ensemble; la mise en scène laisse peu à désirer; il y a de la fraîcheur dans les décors, du luxe dans les costumes ; en résumé, le tout est aussi bien qu'il peut l'être ici, et la réussite a été complète. La saison des concerts vient d'être inaugurée, lundi dernier, dans la salle de l'hôtel d'York, par une brillante soirée musicale au profit de la Salle d'asile. Tous les étrangers de distinction maintenant à Nice assistaient à cette solennité. MM. les indigènes brillaient généralement par leur absence, et pourtant, dans cette circonstance, ils auraient dû donner l'exemple. Quoi qu'il en soit, la salle était à peu près pleine. Mlle Landi, notre prima donna de l'an dernier, a chanté quatre morceaux de divers opéras, de manière à faire regretter qu'elle ne fût plus attachée au théâtre. M. Antonuccio, notre basse, a fait retentir la salle des accents énergiques de sa puissante voix, et on l'a justement applaudi. M. Sasserno, jeune amateur du pays, a exécuté en véritable artiste une des plus difficiles fantaisies du célèbre Vieuxtemps. Malgré toute sa modestie, ce charmant violoniste a dû répondre aux rap-

pels multipliés et unanimes de l'auditoire. Le pianiste Cellot s'est brillamment distingué dans plusieurs morceaux de sa composition. Mme Antonuccio, dont la voix est douce et sympathique, a fort bien secondé son mari dans le duo de *Marino Faliero*. Et enfin M. Lemore, notre excellent flûtiste, nous a charmés par les sons touchants de son instrument. Cette soirée a donc été à la fois utile et agréable. On annonce le célèbre violoniste Hauman, que nous avons applaudi l'année dernière, et l'excellent pianiste Fumagalli. On parle encore de plusieurs artistes, entre autres du jeune pianiste Lestoquoy, lauréat du Conservatoire de Paris, et qui doit bientôt se faire entendre à l'hôtel Victoria.

*** *Milan*, 3 novembre. — Un opéra nouveau, dont la partition est de Carlo Pedrottio, *Gelmina, o con fuoco non si scherza* (on ne joue pas avec le feu), vient d'être représenté au théâtre de la Scala. C'est de la musique bien faite, mais dépourvue d'invention. L'ouvrage n'est d'ailleurs ni tragique, ni comique, et manque de caractère. Il avait été destiné d'abord à un théâtre moins vaste que celui de la Scala.

*** *Berlin*. — *Les Huguenots*, de Meyerbeer, avaient attiré la foule, dimanche dernier, au point qu'il n'y avait pas une place vide. Mme Koestera été magnifique dans le rôle de Valentine. Mme Tuczek et M. Formes ont eu leur part de succès. Après une absence de plusieurs mois, Mlle Johanna Wagner a fait sa rentrée dans les rôles de Lucrèce Borgia et de Roméo. Nous avons retrouvé la célèbre artiste telle qu'elle nous avait quittés : c'est toujours la même profondeur dans la conception et la même puissance dans l'exécution de ses rôles.

*** *Munich*. — La saison des concerts doit être inaugurée d'une manière vraiment grandiose par l'exécution de la messe de Beethoven en *ré* majeur, œuvre colossale, que l'auteur regardait comme sa meilleure composition.

*** *Montevideo*, 1er octobre. — Les chanteurs français partis du Havre par *le Guarini*, le 12 du mois de juillet dernier, sont arrivés à Montevideo le 17 septembre. Ces artistes, attendus avec une vive impatience, doivent donner après demain 3 octobre, leur première représentation. L'œuvre choisie par les directeurs, MM. Prosper Fleuriot et Jules Dutilloy, est *la Juive* d'Halévy. Les rôles d'Éléazar, du cardinal et de Léopold seront chantés par MM. Marioz, Sotto et Halvin. Les rôles d'Eudoxie et de Rachel seront interprétés par Mlles Élise Lucas et Renonville. Tous ces artistes, dont on a pu apprécier le mérite aux répétitions, sont certains de produire ici une vive impression. Le bureau de location, ouvert depuis une heure environ, n'a plus que des places inférieures à livrer. Loges, stalles et amphithéâtre sont déjà, et pour toute la campagne, la propriété des notabilités montévidéennes.

*** *Presbourg*. — Le 18 octobre dernier est mort en cette ville André Vulkani, jadis célèbre maître de ballet, dans sa quatre-vingt-huitième année. A l'âge de dix-huit ans, il avait été engagé comme « *première danseuse* » à Rome. A cette époque, il était défendu aux femmes de paraître sur les théâtres de la résidence des papes. En 1792, l'empereur Léopold le fit venir à Vienne, où il brilla, pendant de longues années, à côté de Muzarolli et de Vigano.

*** *Rome*. — C'est à son retour de Naples que le célèbre pianiste Doehler est mort dans sa 41e année, à Naples, il avait écrit son dernier ouvrage ; *Fantaisies sur les chants populaires napolitains*, avec cette épigraphe de funèbre augure : *Veder Napoli e poi morir*. (Voir Naples et puis mourir.) Sa veuve, la nièce du comte Schérémétiaff, est retournée à Rome.

ERRATUM.

Dans la notice sur l'organiste Frohberger, que contenait notre dernier numéro, page 389, ligne 7, au lieu de : Un naufrage a *amené* ma ruine; lisez : Un naufrage a *achevé*.

Le Gérant : BRANDUS.

A Paris, chez CHABAL :

L'AGILITÉ DU PIANISTE

Nouveaux exercices approuvés par Thalberg et adoptés par le Conservatoire, par

Mme L. GUÉNÉE

Du même auteur : DIX ÉTUDES MÉLODIQUES.

Chez BRANDUS et Cie, Éditeurs,

RUE RICHELIEU, 103.

MANUEL GÉNÉRAL

DE

MUSIQUE MILITAIRE

A L'USAGE DES ARMÉES FRANÇAISES,

COMPRENANT :

1° L'esquisse d'une histoire de la musique militaire chez les différents peuples, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours ;

2° La nouvelle organisation instrumentale prescrite par l'ordonnance ministérielle du 19 août 1845 ;

3° La description et la figure des instruments de M. Adolphe Sax ;

4° Quelques instructions pour la composition et l'exécution de la musique militaire.

PAR

GEORGES KASTNER

PRIX : 10 FR. NET.

LES

DANSES DES MORTS

Dissertations et recherches historiques, philosophiques, littéraires et musicales sur les divers monuments de ce genre qui existent ou qui ont existé tant en France qu'à l'étranger,

ACCOMPAGNÉES DE

LA DANSE MACABRE

Grande ronde vocale et instrumentale, paroles d'Edouard THIERRY,

ET D'UNE SUITE DE PLANCHES REPRÉSENTANT DES SUJETS TIRÉS D'ANCIENNES DANSES DES MORTS,

PAR

GEORGES KASTNER

PRIX : 25 FR. NET.

Il a été tiré de cet ouvrage vingt exemplaires sur vélin numérotés,

PRIX DE CHAQUE EXEMPLAIRE : 50 FR.

Pour paraître dans le courant du mois de novembre,

CHEZ F. BONOLDI, ANCIENNE MAISON PACINI, 23, RUE LEPELLETIER,

Vis-à-vis le théâtre du grand Opéra.

FLEURS D'ITALIE

RECUEIL DE 35 MORCEAUX ITALIENS POUR LE CHANT AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO,

DONT 15 INÉDITS EN FRANCE.

(Aucun de ces Morceaux ne fait partie d'autres Recueils de ce genre.)

PRIX : 7 FR. NET.

Les personnes qui en demanderont un ou plusieurs exemplaires avant l'époque de la publication jouiront seules d'une remise de 2 fr. — Ecrire *franco* à l'éditeur en envoyant un bon sur la poste ou sur Paris, de 5 fr. par exemplaire.

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

20e Année. | No 47. | 20 Novembre 1853.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, et pour toute la Suisse. Chez M. Ed. de la Flèchière, 191, rue du Terreaulet.
Bruxelles. Detrie Tomson, 15, rue des Dominicains.
Londres. S'adresser à M. Davison (Wessel et Cie), 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Maison Brandus, perspective Nevski.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Première lettre aux compositeurs dramatiques, par **Fétis** père. — Théâtre impérial Italien, réouverture, *Cenerentola*. — Concert au bénéfice de la Maison des ouvriers aveugles de Versailles, par **Henri Blanchard**. — Nécrologie, Eugène de Planard. — Lettre de Doehler. — Éphémérides. — Nouvelles et annonces.

PREMIÈRE LETTRE

AUX COMPOSITEURS DRAMATIQUES.

Bruxelles, le 13 novembre 1853.

Messieurs,

Il est des temps de crise pour l'art comme pour la politique, comme pour l'industrie. L'épuisement de certains ordres d'idées, de certaines formes, de certaines combinaisons d'effets, amène inévitablement ces époques d'irrésolution où les artistes tombent quelquefois dans le doute sur la réalité du beau et sur le but de l'art. Alors des systèmes divers se produisent et se combattent. De prétendus messies, venus au monde pour le salut de cet art, si on les en croit, prêchent les doctrines les plus contradictoires, et souvent les plus absurdes, comme des évangiles de vérité. Tous partent du même point et arrivent à la même conclusion, à savoir, qu'il faut rayer le passé, voire même le présent, de l'histoire de la musique (par exemple), et ne dater la création de cet art que du jour où les œuvres de ces réformateurs se sont produites. A les entendre, les temps qui ont précédé la manifestation de leur système ne sont que des temps de faiblesse et d'erreur ; tout au plus avouent-ils que les artistes d'autrefois ont laissé des œuvres qui constatent le progrès de l'art, bien que cette doctrine du progrès, appliqué à l'art, soit la base de leurs prétentions à la valeur plus élevée de leurs propres productions.

Jamais la situation dont je parle ne fut plus critique qu'en ce moment où je viens, Messieurs, vous en entretenir; car jamais le doute, que dis-je ? la négation, ne se posa plus hardiment contre la direction donnée à l'art en général jusqu'à ce jour, et en particulier contre le drame et la musique qui y est appliquée. L'effroyable doctrine matérialiste qui, depuis quelques années, a lancé son manifeste et travaille activement à la dissolution des liens sociaux, ainsi qu'à l'anéantissement de toute foi, de toute conception idéale, de toute poésie de l'âme, cette doctrine ne menace pas moins l'art que la sécurité de l'espèce humaine : elle veut le faire passer sous son niveau, qu'elle désigne par es noms de *vérité* et de *réalité*.

Vous, Messieurs, artistes expérimentés, dont les opinions se sont formées sous l'influence des impressions du public, et qui croyez à la justesse de ces impressions lorsqu'aucune circonstance étrangère ne vient les fausser momentanément, vous ne vous laisserez pas facilement ébranler par les paradoxes des réformateurs, et vous continuerez à croire que ce qui a ému ou émeut le monde civilisé n'est point une erreur, puisque l'émotion des masses, sous toutes ses nuances, est précisément le but, l'objet, la fin de l'art. Mais il est à craindre que l'attrait de la nouveauté, ou du moins de ce qu'on prend pour elle, et cet esprit d'opposition qui fermente aujourd'hui dans la jeunesse et lui fait déclarer la guerre au présent comme au passé, il est à craindre, dis-je, que tout cela n'agisse sur vos élèves, et que, prenant pour l'art les systèmes qu'on veut lui substituer, non seulement ils ne s'égarent et ne consument leur activité en efforts impuissants, mais qu'ils ne pervertissent pour un temps plus ou moins long le goût du public. Ces considérations me déterminent à fouiller au fond de ces théories qui prétendent détrôner l'imagination, et mettre à sa place le positif. Tel sera l'objet de quelques lettres dont j'ai l'honneur de vous adresser aujourd'hui la première.

Il y a déjà longtemps que s'est produite pour la première fois cette idée fausse, dont on essaie aujourd'hui la résurrection, que *l'art doit imiter la nature*. Or, si tel est en effet le principe de l'art, ce n'est pas le *beau* qui est l'objet de celui-ci : c'est le *vrai*. Cette doctrine est précisément celle que veut faire prévaloir le matérialisme qui mine en ce moment tous les nobles penchants de l'humanité. Son origine première est dans le sensualisme. Condillac, Batteux, Burke, Diderot, et pour parler d'une manière générale, la plupart des philosophes français et des littérateurs du XVIIIe siècle ont été d'accord sur ce sujet. Les artistes eux-mêmes n'élevaient pas le moindre doute contre cet axiome qui était dans toutes les bouches : *l'art est l'imitation de la nature*. Ceux dont le génie donnait à chaque instant un démenti à cette maxime, ne la répétaient pas moins avec confiance. Se rapprocher autant qu'on le peut de la vérité sensible paraît à tout le monde le terme final de la perfection. Lisez les Essais de Grétry sur sa musique, vous le verrez incessamment occupé de l'imitation par le chant de la parole accentuée. A peine remarque-t-il le bonheur de ses inspirations dans ses mélodies : toute sa vanité, qui certes était grande, se réfugie dans l'analogie de telle ou telle phrase musicale avec la déclamation d'un bon acteur. Il semble que le but absolu du musicien soit d'affaiblir autant qu'il se peut l'importance de son art, pour en faire un simple accessoire de la parole. Et ce n'est pas seulement Grétry qui est dans cette voie chez les artistes français : Monsigny, Philidor, Dezaides et tous les autres suivent aveuglément la doctrine du *vrai*, comme principe fondamental de la musique dramatique. Le grand succès de Gluck à Paris, vers la

même époque, fut dû surtout à la même cause ; car il y avait alors bien peu d'éducations musicales assez avancées en France pour apprécier la valeur des œuvres de ce grand homme, abstraction faite du mérite de la déclamation scénique. L'auteur des deux *Iphigénies*, d'*Alceste* et d'*Armide* avait adopté dans toute sa rigueur le principe de la vérité dramatique, et considérait la justesse de la déclamation comme l'objet principal qui devait fixer l'attention des compositeurs. Heureusement, son génie, libre, indépendant, s'affranchissait malgré lui des erreurs d'un système trop absolu.

Ainsi que vous le voyez, Messieurs, ce principe, admis sans discussion par tout le XVIIIe siècle, que l'art doit imiter la nature, avait pour résultat de rapprocher, autant que cela se pouvait, l'expression musicale de celle de la parole. L'erreur est évidente ; car si l'œuvre du musicien ne peut être bonne qu'en affaiblissant ce qui est de l'essence de la musique, au profit de l'œuvre du poëte, il est hors de doute que l'entreprise de la réunion de la musique à la poésie est un non-sens ; et l'on ne peut nier que celle-ci ne gagnât beaucoup à être débarrassée d'un rhythme qui lui est étranger, pour se faire entendre dans toute la liberté de son harmonie propre. Mais il n'en est point ainsi. En thèse générale, la parole, dans l'opéra, la parole indique le sujet ; mais c'est la musique qui exprime les sentiments : or, elle ne peut remplir sa mission que comme tout art accomplit la sienne, c'est-à-dire avec une indépendance parfaite et par les moyens qui sont de son domaine absolu.

Pour éclaircir la question, il est nécessaire d'examiner ici rapidement ce que la musique est en elle-même, et comment elle peut être propre à l'expression déterminée par son alliance avec la parole ou avec la mimique. Et d'abord, abordons en face cette théorie qui veut que l'art soit l'imitation de la nature. Les personnes qui examinent ces sortes de questions d'une manière superficielle, admettent sans difficulté cette théorie pour les arts qui ont pour objet la représentation de cette même nature, tels que la peinture et la sculpture ; mais, ainsi que je l'ai démontré en 1852 dans la *Gazette musicale*, il ne faut pas confondre la *représentation* avec l'*imitation*. Celle-ci a pour objet l'illusion : or, l'illusion n'est pas plus le but de la peinture que de la sculpture. Les trompe-l'œil ne sont rien dans le premier de ces arts. En exécutant un tableau qui reçoit l'empreinte de son génie, de son talent, le peintre ne veut pas faire autre chose qu'un tableau ; il ne veut pas enfin que le spectateur qui aura son ouvrage sous les yeux, y voie autre chose qu'un produit de l'art. Cependant son tableau est la représentation d'une scène ou d'une chose qui sont dans la nature ou qui peuvent y être ; mais cette scène, cette chose, c'est avec son sentiment personnel qu'il les a vues ; c'est avec ses idées propres qu'il en a conçu la représentation. Mettez dix peintres de talent en face du même paysage, dans le même moment, et lorsque la lumière semble devoir le colorer de la même manière pour tous : vous aurez dix représentations différentes, qui vous saisiront par des beautés diverses, et non pas dix imitations identiques. S'agit-il d'une statue ? Pour qu'elle fût l'imitation de la nature, il faudrait que sa couleur fût celle de la chair, que ses cheveux fussent noirs ou blonds, et que ses yeux d'émail imitassent ceux de l'homme : mais qui voudrait avoir cet horrible objet sous les yeux ? Il existe une pierre gravée de Pyrgotelle, le plus grand artiste de son genre : elle représente le combat des héros grecs et troyens sur le corps de Patrocle. Sa dimension est celle d'une coquille fluviale, de médiocre grandeur, d'où l'on peut comprendre quelle est la hauteur des figures ; cependant, tel est le sentiment de grandeur et de force exprimé par l'artiste dans son ouvrage ; qu'il semble qu'on ait sous les yeux ces géants de force et de courage chantés par Homère.

Tel est l'art, telles sont ses conditions. Ce qu'il a de vrai n'est pas le vrai matériel, mais le vrai de l'art, c'est-à-dire la représentation d'une action ou d'une chose possible, sous les conditions du sentiment et de l'imagination. Or, toute représentation qui réunit ces conditions est le *beau* ; le beau est donc l'objet de l'art, et non le vrai. Donc l'art n'est pas l'imitation de la nature. Ceci doit faire comprendre jusqu'à quel point M. Courbet s'égare dans la direction où il voulait entraîner la peinture : ses casseurs de pierres sont vrais matériellement ; mais ils subissent les conséquences de leur vérité : ils sont *laids* dans toute la signification du mot.

Après ce que je viens de dire des arts du dessin, il n'est pas nécessaire, je crois, de rappeler ce que j'ai démontré à diverses reprises, que la musique n'a pas pour objet, comme ces arts, la représentation du monde extérieur ; que sa destination est d'exprimer les affections de l'âme ; enfin, que non seulement elle n'est pas l'imitation de la nature, mais qu'elle n'arrive à sa toute-puissance que lorsqu'elle s'élève à la fantaisie libre et pure. Les impressions produites par la musique sont d'autant plus énergiques, que son sujet est moins déterminé ; car l'imagination, dans ce cas, n'a d'autres limites qu'elle-même. A l'audition d'une symphonie, d'un quatuor d'instruments ou d'une sonate de piano, tous les individus bien organisés sont autant de poëtes qui, en raison du caractère du morceau, lui donnent une signification appropriée à leur sentiment personnel, aux dispositions actuelles de leur âme, et même à l'activité plus ou moins grande de leur imagination. C'est là le triomphe suprême de l'art ; et c'est ce qui démontre l'erreur des compositeurs qui ont cru augmenter l'effet produit par la musique en le resserrant dans les limites d'un programme, c'est-à-dire en mettant des entraves à la liberté de l'imagination. J'ai traité cette question dans les numéros 14 et 15 de la *Gazette musicale* (année 1852), avec assez de développement pour être dispensé d'y revenir ici.

La liberté absolue dont jouit l'imagination de l'artiste dans la musique instrumentale venant à être limitée quand elle a pour condition d'être l'expression d'un programme, il est évident que cette liberté diminue encore dans la musique appliquée au drame ; car non seulement son sujet lui est donné par l'auteur du livret, mais son rhythme lui est en quelque sorte imposé par la versification. D'ailleurs tel morceaux d'un opéra peut être excellent quant à l'originalité des idées, quant à l'expression sentimentale du sujet, et pourtant manquer son effet par la place qu'il occupe, soit que le musicien ait donné à sa pensée un développement que n'admet pas la situation, soit que la situation elle-même soit si délicate ou si risquée qu'elle ne puisse se prolonger, et conséquemment qu'elle repousse les formes obligatoires de la musique. Il y a dans les opéras de Cherubini des morceaux de cette espèce qui ont toujours fait naître l'admiration d'un auditoire d'élite lorsqu'ils étaient exécutés au piano, et qui sont aussi remarquables par leur expression dramatique que par la beauté des formes : cependant ils manquaient leur effet à la scène, parce que le grand artiste ne comprenait pas que la musique ne fût pas la chose importante dans un opéra. Cependant, vous savez mieux que personne, Messieurs, qu'il n'y a rien d'absolu ni de déterminé à l'égard de ces exigences de la scène. Telle est la variété des nuances à cet égard, que ni l'instinct le plus heureux ni l'expérience acquise par de nombreux ouvrages, ne donnent *à priori* la certitude de l'effet d'un morceau de musique à la scène. Il est peu d'opéras qui, pendant les répétitions, n'aient été soumis à des modifications ou à des suppressions. Telle partie de l'ouvrage a été faite avec amour par le compositeur et manque absolument son effet ; telle autre lui a paru de peu d'importance, et dont l'exécution produit une émotion vive ou profonde. Et remarquez que les effets des mêmes choses sont différents en des pays divers. Certaines situations ne permettraient pas en France d'y placer un long morceau de musique ; tandis que toutes les convenances scéniques disparaissent chez les Italiens lorsqu'elles sont mises en balance avec le plaisir causé par une belle composition. Il y a plus : le sort d'un opéra peut être très-différent dans deux villes d'un même pays, car il n'est pas rare de voir le même ouvrage aller aux nues sur la scène de Milan, et tomber à plat sur un théâtre de Rome. Que dis-je ? les annales dramatiques offrent plus d'un exemple de la chute complète d'un opéra, suivie d'un succès d'enthousiasme du même ouvrage, sur la même la scène, à quelques jours de distance. Une exécution meilleure,

des mouvements mieux pris par le chef d'orchestre, et surtout les différences si sensibles dans les dispositions d'un public qui vient juger ou qui vient écouter, suffisent pour opérer ces transformations.

Vous voyez, Messieurs, et votre expérience vous a déjà appris mieux que mes paroles, que tout conspire pour limiter l'imagination d'un compositeur d'opéras et pour affaiblir sa faculté de création. En réalité, on pourrait appeler la composition dramatique l'*art des difficultés à vaincre ;* d'où il suit que l'artiste ne jouit pas de sa liberté. Cette liberté, il en abdique une partie ; mais c'est à la condition que le poëte lui fournira des occasions pour produire de certaines impressions à la fois passionnées et déterminées qui sont incompatibles avec la libre fantaisie de la musique instrumentale. Il en résulte que la direction où s'engage le compositeur dramatique est une spécialité dans laquelle le génie se formule jusqu'à certain point et prend des habitudes. Ce sont sans doute ces habitudes qui le rendent souvent inhabile à la composition instrumentale, ayant perdu l'usage de la liberté illimitée qui est de l'essence de celle-ci ; car une belle ouverture d'opéra n'est pas de la musique instrumentale pure : elle est conçue au point de vue du drame, en rappelle souvent des motifs, et n'en est en quelque sorte que la préface. Et par la même raison, on remarque que les compositeurs habitués à l'entière liberté de l'imagination dans la musique instrumentale obtiennent rarement des succès à la scène. Si Mozart n'eût pas existé, et n'eût pas démontré que le même génie peut atteindre à la plus haute conception du beau dans les deux directions, on pourrait croire qu'elles sont exclusives l'une de l'autre. Beethoven a fait *Fidelio*, où se trouvent de grandes beautés ; mais on sait que cet ouvrage a exigé de lui un travail long et pénible ; la plupart des morceaux ont été refaits, et la partition qu'on a publiée ne contient qu'une petite partie de ce qui a été écrit originairement. Beethoven avouait qu'il ne se sentait point à l'aise dans ce genre de travail ; il rompit même avec des amis qui le pressaient d'écrire un second opéra.

Il est donc incontestable que le compositeur de musique dramatique modifie la nature primitive de son art, pour en faire l'application à l'objet spécial du drame, et qu'il fait, en faveur des fortes impressions qui doivent résulter de l'union de certaines situations intéressantes, ou de certaines explosions passionnées, avec la musique, le sacrifice d'une partie de ses inspirations, lorsqu'elles sont en désaccord avec l'objet de son œuvre ; mais il ne renonce pas pour cela à la suprématie de son art. Il sait très-bien que la musique conserve toujours la supériorité dans l'ensemble du drame lyrique, et rien ne pourrait le décider à s'identifier si bien à l'œuvre du poëte, que les deux individualités se fondissent en une seule. Les compositeurs qui ont exagéré l'importance de l'expression de la parole, Gluck et Grétry, par exemple, n'ont jamais admis que les vers de Guillard, de Sédaine et de Marmontel eussent l'importance de leurs belles inspirations musicales : ils ne les considéraient que comme les occasions de leur musique, et pour eux, comme pour tout le monde, l'opéra, c'était l'œuvre du musicien, et le reste était l'accessoire.

Ce n'est point ainsi que l'entend l'auteur d'une nouvelle réforme qui préoccupe en ce moment l'Allemagne, par différentes causes que je ne veux pas examiner ici. Suivant la théorie de ce réformateur, ce n'est pas *le beau* qui est l'objet de l'art, c'est *le vrai;* ce qui nous ramène conséquemment à l'imitation de la nature. Or, à moins qu'il ne s'agisse du chant populaire, comme expression du caractère national et de la situation politique d'un peuple, la vérité n'admet pas le chant continu et ne permet pas qu'un personnage vienne en face du public lui chanter un air dans une situation donnée ; que d'autres chantent un duo, un trio, un quatuor, car on ne se parle pas deux, trois, quatre à la fois. La vérité n'admet pas qu'on chante en chœur, à moins que le chant ne soit le sujet de la situation. Le chœur, qui représente le peuple, peut bien avoir des mouvements simultanés, des explosions plus ou moins révolutionnaires ou émeutières, et alors il peut lui échapper, et il lui échappe en effet des cris d'ensemble qui peuvent fournir une phrase chorale ou deux, mais non un chœur complet et développé. La mélodie a le très-grave inconvénient de n'être pas vraie, car personne ne module sa voix en parlant comme le font certaines formes du chant. Le récitatif a du bon, mais il ne faut pas en abuser. Certaines phrases du récitatif, jetées çà et là, et suivies de phrases caractéristiques placées dans l'instrumentation comme expression de l'individualité des personnages importants, une chanson ou un cantique dans l'occasion, un peu de ceci, un peu de cela, beaucoup de ritournelles, et la réforme avec tout cela aura fait, non pas l'opéra, dont elle ne veut pas, mais *le drame*. Cette recette n'est pas absolument nouvelle pour nous : feu Quaisin, feu Alexandre Piccinni ont fait beaucoup d'œuvres de ce genre pour les vieux mélodrames des boulevards. Ce que veut surtout abattre la réforme, c'est la *forme*, parce que, dit-elle, la forme n'est qu'une convention, c'est-à-dire l'opposé de la vérité.

Dans une lettre prochaine que j'aurai l'honneur de vous adresser, Messieurs, j'examinerai les conséquences qu'aurait inévitablement l'admission du système dont je viens de parler, comme réforme absolue de la musique dramatique, et j'en ferai la comparaison analytique avec les divers systèmes qui ont prévalu en divers temps et en divers pays, depuis la création de l'opéra.

Veuillez agréer, Messieurs, l'expression de ma parfaite considération.

FÉTIS père.

THÉATRE IMPÉRIAL ITALIEN.

Réouverture. — *Cenerentola.*

Le Théâtre-Italien recommence avec plus de courage et d'espoir que jamais les efforts qu'il fait depuis plusieurs années pour renaître; entreprise difficile, pour laquelle un miracle ne serait pas de trop. M. le colonel Ragani, le nouveau directeur, l'a déjà réalisé en partie, ce miracle, en rappelant des artistes qui semblaient perdus pour nous, en rassemblant des noms qui ne s'étaient pas encore rencontrés ensemble. Il a très-bien compris que pour ramener l'arrière-ban des amateurs, dispersés par le temps et les orages, il fallait leur montrer quelques glorieux souvenirs des anciens jours, et il s'est assuré de Mario, de Tamburini, de Gardoni, de l'Alboni, se réservant de leur adjoindre des talents nouveaux, la Frezzolini, par exemple, et bien d'autres qui se produiront en leur lieu.

La tactique de M. le colonel Ragani lui a déjà réussi, et elle devait lui réussir parce qu'elle est fondée sur l'expérience. Le Théâtre-Italien n'a jamais été plus brillant, plus heureux qu'à l'époque où ses habitués étaient sûrs d'y retrouver chaque année le même répertoire, à quelques nouveautés près, les mêmes artistes, les mêmes étoiles entremêlées de quelques comètes. Aujourd'hui que plusieurs de ces étoiles ont reparu au firmament, bon nombre d'amateurs sont aussi revenus à leur place ; la tradition s'est renouée, et la location a repris son cours. Jamais depuis 1848, une location plus abondante n'avait inauguré l'avènement d'un directeur et l'ouverture d'une saison. C'est un fait d'excellent augure et qui donne confiance en l'avenir.

C'était aussi un très-bon choix que celui de *Cenerentola*, l'un des plus charmants chefs-d'œuvre de Rossini, pour début du programme. Quelle délicieuse partition que celle-là, écrite par le grand maître en 1817, immédiatement après *le Barbier* et *Otello*, immédiatement avant le *Gazza ladra*, dans toute la force, dans tout le feu de son génie, à la fleur de ses vingt-cinq ans ! Et pourtant, qui l'eût deviné ? c'était l'adieu de Rossini à la musique bouffe, c'était la dernière étincelle de cette verve exubérante qui lui avait dicté sa *Pietra di Paragone*, son *Italiana in Algieri*, son *Turco in Italia*, et son immorte *Barbiere!* C'est que peut-être il avait senti l'impossibilité de se surpasser, de s'égaler lui-même dans un genre où il avait surpassé tous les autres, et qu'il cédait au besoin des hautes et puissantes natures, celui de se modifier. Déjà peut-être il entrevoyait dans le lointain son *Mosè*, sa

Semiramide et son *Guillaume Tell*, qui devait être le dernier mot de son inspiration sérieuse. Même avant *Guillaume Tell*, *Cenerentola* pourrait donc servir à prouver que Rossini sut toujours s'arrêter à propos, plutôt que de s'exposer, nous ne dirons pas à déchoir, mais à ne plus s'élever.

De qui parlerons-nous d'abord ? De l'Alboni, qui, devenue comtesse Pepoli, reparaissait dans le rôle de Cenerentola, l'un de ses triomphes ? En vérité, l'excellente et admirable cantatrice n'a rien perdu de son talent dans ses grandeurs; au contraire, sa voix nous a semblé encore plus riche, plus veloutée, plus expressive. L'Alboni serait l'idéal du personnage, si son embonpoint ne s'inscrivait en faux contre ses malheurs et ses souffrances. Mais une telle voix, un tel art, un tel charme effacent tout : on lui pardonne, on lui sait même gré d'avoir oublié d'être malheureuse, et de lancer de temps en temps, du coin de sa lèvre, un fin sourire beaucoup plus moqueur qu'attendrissant. L'air final *Non piu mesta* et les variations ne manquent jamais d'être redemandés avec des transports d'enthousiasme.

Tamburini rentrait par le rôle de Dandini, son ancienne propriété, lorsque le rôle de don Magnifico était celle de Lablache. Nous l'avons retrouvé tel qu'il était jadis, avec la même voix, la même agilité, la même méthode, un peu trop la même, s'il faut tout dire. Il y avait du brouillard dans la salle, il y en avait aussi dans le larynx du chanteur. Cependant, Tamburini a repris tous ses avantages dans le magnifique sextuor : *Questo é un nodo avviluppato*, redemandé unanimement. Gardoni est toujours un charmant prince, élégant de taille, distingué de manières et de voix. Au second acte, il a cru devoir intercaler une cavatine d'*Ermione*, qui est bien du même maître, mais non du même style que *Cenerentola*. Nous aurions mieux aimé autre chose. Napoleone Rossi serait un excellent don Magnifico, s'il voulait un peu moins l'être, et si le souvenir de Lablache ne le poursuivait pas ainsi qu'il nous poursuit nous-mêmes.

On sait qu'en général les deux sœurs de Cendrillon sont livrées au commun des martyrs, et que les oreilles délicates avaient trop souvent à souffrir de leurs incartades musicales. Pour cette fois, il en a été tout autrement : Mlles Cambardi et Judith Éléna ont rempli ces deux rôles d'une manière tout à fait inusitée. Quelle n'a pas été notre surprise en reconnaissant dans la première, Mlle Cambardi, l'une des ex-élèves les plus distinguées de notre Conservatoire, qui remporta un ou deux premiers prix, il y a trois ans, qui depuis s'est signalée sur plusieurs théâtres de France ! Ce qui nous paraît surtout digne de remarque et d'éloge, c'est que, malgré ces antécédents, malgré cette gloire préalable, Mlle Cambardi s'est présentée tout uniment, tout modestement, sans fanfare, sans réclame, dans un rôle de *seconda donna*, et qu'elle a chanté un air de la partition, air qu'on passait toujours, en diminuant plutôt qu'en exagérant les beaux moyens dont elle est douée. Qu'en est-il résulté ? que Mlle Cambardi a obtenu un plein et vrai succès, qu'elle a été applaudie franchement, de bon aloi, par un public assez avare de ses dons et paresseux de ses mains ; bref, que Mlle Cambardi est en chemin de monter, l'un de ces jours, au grade de prima donna. Ainsi la modestie et le talent trouveront leur récompense.

De l'orchestre, des chœurs et de tous les accessoires, costumes, décors, nous n'avons que du bien à dire. Seulement nous conseillerons à M. Bonetti, le nouveau chef d'orchestre, de se donner moins de mal, et de se démener moins terriblement pour conduire une partition comme celle de *Cenerentola*. Il ne faut pas avoir l'air d'assommer des papillons et de pourfendre des roses. Que fera-t-il donc, lorsqu'il s'agira d'*Otello* ou de *Don Juan?*

A bientôt la rentrée de Mario et le début de Mme Frezzolini.

R.

CONCERT AU BÉNÉFICE DE LA MAISON DES OUVRIERS AVEUGLES

De Versailles.

Une nichée de rossignols s'est envolée pendant la froide et cependant splendide et belle soirée de novembre, jeudi passé 17, vers la ville de Versailles. Lesdits rossignols, sous les noms de Mme Tedesco, Mlles Lavoye et Joséphine Martin, MM. Roger et Charles Dancla, ont été donner un concert dans l'ex-royale ville, au bénéfice des ouvriers aveugles, colonie, succursale, établissement départemental fondé par l'institution de Paris. La maison des ouvriers aveugles de Versailles est placée sous la protection de l'évêque de ce diocèse, de M. le maire de la ville, et de M. le directeur de l'institution impériale des Jeunes-Aveugles. Il y a cela de caractéristique dans l'établissement si bien dirigé par MM. Dufau et Guadet, que ces jeunes gens des deux sexes, sous le poids d'un si terrible malheur, sont tout aussi joyeux que les voyants. On développe si bien leur intelligence et leur adresse manuelle qu'ils se dirigent à peu de chose près comme nous, et que jamais aucun de ces pensionnaires n'en est réduit, ainsi que le disait l'ancien proverbe, à crier comme un aveugle qui a perdu son bâton : ils sont civilisés, polis, comprennent tout, et à tous les ordres, règlements établis par leur directeur pour le bien et la prospérité de la maison, ils obéissent aveuglément.

Le concert donné dans la salle du théâtre de Versailles a commencé par l'ouverture de *la Stratonice* de Méhul, belle préface dramatique toute empreinte de mélancolie et de passion. Les exécutants ont dit ce chef-d'œuvre en interprètes dignes de le comprendre et d'en faire saillir toutes les beautés. Le jeune orchestre a exécuté ensuite un fragment de symphonie en *si* bémol majeur de Beethoven, et l'ouverture de *la Fille du régiment* de Donizetti, avec une verve, un *brio* digne de nos premiers orchestres de Paris.

M. Carmont, qui, bien qu'aveugle, a obtenu en cette année 1853, un prix de cor au Conservatoire de Paris, a joué, on peut dire chanté, un solo sur cet instrument de manière à se faire applaudir généralement, ainsi que M. Grosjean, qui, venu en ce monde musical avec un beau son sur la clarinette, l'art de bien phraser, de bien chanter, et de faire le trait d'une façon brillante, s'en ira comme devant en remplissant sa mission à la satisfaction de ses auditeurs.

Et maintenant, si, comme l'a dit M. Néricault Destouches, *la critique est aisée*, on peut ajouter que la louange est difficile quand il s'agit de louer dignement des virtuoses chez lesquels, à des talents reconnus, se joint l'obligance d'un acte de bienfaisance. Disons tout simplement que Roger a chanté l'air de *Joseph* de Méhul dans son intégrité tonale avec cette suavité, cette mélancolie biblique dont l'a si bien empreint mon illustre maître Méhul.

Charles Dancla a joué sur son excellent stradivarius une romance suivie d'un boléro, et puis une grande fantaisie, le tout de sa composition, avec ce sentiment de fine mélodie, cette inaltérable justesse, ce *brio* de trait, cette chaleur inhérente à cet habile violoniste. Avec des qualités presque identiques, Mlle Joséphine Martin, la pianiste au jeu pur, limpide et nerveux, a dit les *Pleurs*, de Godefroid la *Danse syriaque*, une *tarentelle* de sa composition ; et les *Elans du cœur*, écrits et décrits aussi par cette habile virtuose, de manière à donner à penser que ce ne sont pas seulement les élans des doigts, mais aussi ceux de l'âme et du cœur.

Mlle Lavoye, au talent pur, à la méthode pure, au style pur, à la réputation comme la méthode, après avoir conquis justement une brillante réputation de *prima donna* à l'Opéra-Comique, a quitté la capitale pour aller faire consacrer cette renommée par la province, où l'on perd souvent cette fleur du goût qui ne se fane jamais à Paris. Mlle Lavoye n'a rien perdu de son talent de cantatrice; elle l'a prouvé à l'auditoire départemental de Versailles en chantant le grand duo de *l'Eclair* avec Roger, morceau de scène et de mélodie passionnée qui a produit son effet accoutumé, et l'air de *la Fée aux Roses*. Un autre duo non moins

dramatique et non moins passionné, celui de *la Favorite* a été dit aussi par Roger et Mme Tedesco, qui ont soulevé et enlevé l'auditoire. Pris entre deux feux d'applaudissements, — ceux des auditeurs payants de la salle et ceux des musiciens de l'orchestre, — les deux chanteurs tragiques ont dû être aussi impressionnés des suffrages bruyants qu'ils ont reçus, que l'auditoire l'était lui-même.

HENRI BLANCHARD.

NÉCROLOGIE.

EUGÈNE DE PLANARD.

Il y a des moments où la mort frappe à coups redoublés sur les artistes, les écrivains, les hommes célèbres en tout genre. M. de Planard, l'un de nos plus féconds auteurs dramatiques, a suivi de près Zimmerman et George Onslow, qui fut deux fois son collaborateur. Issu d'une bonne famille du Rouergue, M. de Planard était né à Millhau (Aveyron), le 4 février 1783. Son père, maître des comptes au bureau des finances de Montauban, émigra au commencement de la révolution. Eugène de Planard, resté en France, fut emprisonné, ainsi que sa mère, pendant la terreur. Rendu à la liberté, il vint faire son droit à Paris en 1805, et, dès 1806, il entra au Conseil d'État, d'abord comme employé aux archives; puis il devint secrétaire de la section de législation. En 1824, il fut décoré de la Légion d'honneur ; il n'avait quitté ses fonctions que depuis peu d'années.

Mais en quittant la carrière administrative, il n'avait pas renoncé à celle du théâtre, que pendant plus de quarante ans il suivit parallèlement avec l'autre. Son premier ouvrage, *le Curieux*, comédie en un acte et en vers, fut donné au Théâtre-Louvois en 1807. Dans la même année, il fit jouer au Théâtre-Français, *le Paravent*, comédie en un acte et en vers ; en 1813, *la Nièce supposée*, que fit valoir le talent de Mlle Mars et de Fleury. Il donna encore au même théâtre *les Pères créanciers*, comédie en un acte et en vers ; *l'Heureuse rencontre* ou *les Deux Valises*, comédie en trois actes, en prose ; au théâtre de l'Odéon, *le Portrait de famille*, comédie en un acte et en vers (1809); *le Faux paysan*, comédie en trois actes et en vers (1811); *l'Épouseur de vieilles femmes*, comédie en trois actes et en vers; *la Pacotille* ou *l'Ambition subalterne*, comédie en trois actes. A cette liste on pourrait ajouter *le Grand Marronnier*, vaudeville en un acte, et plusieurs autres ouvrages représentés sur les théâtres secondaires, tels que les Nouveautés, le Palais-Royal.

Ce fut à l'Opéra-Comique que M. de Planard obtint ses plus nombreux et ses plus brillants succès. En 1808, il y donna *l'Echelle de soie*, en un acte et en vers, musique de Gaveaux; *l'Emprunt secret*, en un acte, musique de Pradher ; en 1813, *le Mari de circonstance*, musique de Plantade ; en 1814, *les Noces de Gamache*, musique de Bochsa ; *Nourma* ou *le Règne de douze heures*, musique de Bruni. A tous ces ouvrages, dont le plus heureux fut *le Mari de circonstance*, succédèrent *le Testament et les Billets doux*, *la Bergère châtelaine* et *Emma*, dont Auber écrivit la musique; *les Héritiers Michau* et *la Lettre de change* avec Bochsa ; *le Solitaire*, *Saugarido*, *la Violette*, *la Prison d'Edimbourg* et *Thérèse* avec Carafa ; *l'Auteur mort et vivant*, *Marie*, *Emmeline* et *le Pré aux Clercs* avec Hérold ; *les Deux Jumelles*, *Marie Stuart*, et *le Mannequin de Bergame* avec Fétis ; *le Colporteur* et *les Etats de Blois* avec Onslow ; *l'Eclair* avec Halévy; *la Double échelle*, *le Perruquier de la Régence* et *Mina* avec Ambroise Thomas ; *le Marchand forain* avec Marliani ; *la Mantille* avec Bordèse; *le Caquet du Couvent* avec Henri Potier ; *le Farfadet* avec Adolphe Adam ; *les Deux Gentilshommes*, *les Deux Jaket* et *Colette* avec Cadaux. M. de Planard avait aussi donné, en 1815, au Grand-Opéra, *la Belle au bois dormant*, opéra-féerique, avec Carafa. *Colette* est le dernier de tous ses ouvrages. M. de Planard était déjà souffrant, retenu chez lui par un accès de goutte, lorsque la pièce fut jouée : il ne devait pas assister à son dernier succès.

Également honorable par son caractère et par son talent, M. de Planard laissera des regrets, et son nom s'inscrira dans les annales de l'opéra comique, après Sédaine, Favart et Marsollier, à côté d'Hoffmann et d'Étienne. Admirateur passionné de Molière et de nos vieux classiques, ce qu'il cherchait avant tout, c'était la simplicité, la clarté, de l'intrigue, le naturel du dialogue. Ce qu'il entendait le mieux, c'était la charpente dramatique, et, quoiqu'il ne fût pas musicien, l'art de placer, de couper les morceaux destinés à la musique. Il n'est guère de compositeur contemporain avec lequel il n'ait travaillé; quelques-uns d'entre eux lui doivent le poëme, le libretto, comme on voudra l'appeler, qui leur ouvrit le chemin de la gloire et de la fortune.

Les travaux de M. de Planard ne se renfermèrent pas entièrement dans le cercle du Conseil d'État et du théâtre. Il trouva encore le temps d'écrire un roman en trois volumes, *Almédan* ou *le Monde renversé*, qui parut en 1825. Il prit part à la rédaction des *Ephémérides universelles*, ouvrage historique en treize volumes, publié de 1828 à 1833. Il y fournit plusieurs articles pleins d'intérêt sur Sédaine, Marsollier, Elleviou, Martin et autres auteurs ou artistes célèbres. Le plus curieux et le plus piquant, sans aucun doute, c'est celui qu'il a consacré à Treilhard, son ancien chef au Conseil d'État, sous les ordres duquel il avait fait ses débuts, non sans effroi, comme rédacteur de projets d'avis, de décrets, et dont il esquisse très-habilement la physionomie originale, les manières brusques et les qualités éminentes. Cet article laisse entrevoir que M. de Planard avait recueilli sur le personnel du Conseil d'État, pendant les huit dernières années de l'Empire et les Cent-Jours, des souvenirs anecdotiques qui doivent se retrouver dans ses papiers.

L'art de la lecture et de la déclamation avait été pour M. de Planard l'objet d'une étude favorite. Connaissant toutes les traditions et les reproduisant à merveille, il lisait parfaitement ses ouvrages, et plus d'une fois il lui arriva de tromper loyalement un comité de lecture sur leur valeur et leur chance de succès. Depuis plusieurs années il siégeait au Conservatoire, où M. Auber l'avait appelé, parmi les membres du comité des études dramatiques ; il y avait remplacé Casimir Delavigne, et s'y distinguait non moins par sa bienveillance éclairée que par sa ponctuelle assiduité.

M. de Planard avait épousé la plus jeune des filles de Mme Saint-Aubin, la célèbre actrice. De ce mariage sont issus deux enfants : un fils, qui marche au Conseil d'État sur les traces de son père, et une fille, mariée à M. Adolphe de Leuven.

Ses obsèques ont été célébrées mardi en l'église de la Trinité, en présence d'une foule nombreuse. M. de Saint-Georges, qui fut plusieurs fois le collaborateur de M. de Planard, et M. Emile Perrin, directeur de l'Opéra-Comique, ont prononcé sur sa tombe de touchants discours. Un hommage funèbre a été aussi rendu à sa mémoire, au nom des employés du Conseil d'État.

P. S.

Combien ne sommes-nous pas heureux d'avoir à démentir une funeste nouvelle, rapportée sur la foi d'un voyageur ! Doehler n'est pas mort : il nous l'apprend lui-même dans une lettre charmante, que nous allons transcrire, et qui prouve que son esprit ne s'est jamais mieux porté. C'est une grande raison d'espérer que bientôt la santé du corps lui sera complétement rendue.

« Mon cher Brandus,

» La triste nouvelle de ma mort, à Rome, que je viens de lire dans la *Gazette musicale*, n'est exacte qu'à moitié. Je me trouve encore parmi les vivants, mais, hélas ! déjà depuis quelques années bien mort pour mon art, grâce à une maladie nerveuse à l'épine dorsale qui

m'oblige de rester constamment étendu ou le dos appuyé, en un mot dans le plus complet *amaro far niente*. Les médecins me donnent néanmoins l'espoir de guérison ; je l'accepte, et j'espère pouvoir un jour rectifier par l'envoi de quelques manuscrits la seconde moitié de la triste nouvelle de Rome.

» Voici, en attendant, une des dernières pensées musicales que j'ai pu noter. Vous pourrez la donner aux lecteurs de la *Gazette musicale*, de la part d'un demi-ressuscité.

» Comme toujours,

» Votre bien dévoué,

» TH. DOEHLER.

» Florence, le 11 novembre 1853. »

Dans l'Album que nous nous proposons d'offrir cette année aux abonnés de la *Gazette musicale*, nous donnerons le morceau que Doehler nous envoie, et dans lequel son délicieux talent de compositeur se retrouve tout entier. Ce sera la meilleure manière de les consoler du chagrin profond que nous leur avons causé bien malgré nous.

ÉPHÉMÉRIDES MUSICALES.

20 novembre 1778. Première représentation de *l'Amant jaloux*, de Grétry, à Versailles. Cet opéra fut donné à la Comédie-Italienne de Paris, le 23 décembre suivant.

21 — 1695. Mort de Henri PURCELL, le plus grand musicien qu'ait produit l'Angleterre. Il était né à Londres en 1658.

22 — 1782. Naissance de Conradin KREUTZER à Moesskirch (duché de Bade). Il mourut à Riga en 1849.

23 — 1331. Le roi de France Philippe-Auguste accorde aux JONGLEURS ET MÉNÉTRIERS des lettres patentes qui les organisent en confrérie.

24 — 1722. Mort, à Hambourg, de Jean-Adam REINKE, célèbre organiste, que le grand J.-Séb. Bach alla entendre deux fois à Hambourg. Il était né le 27 avril 1623.

25 — 1830. Mort de RODE. (Voyez les Éphémérides du 26 février.)

26 — 1819. Naissance, à Magdebourg, du compositeur Frédéric-Edouard-Louis LIEBE, élève de Spohr.

THÉODORE PARMENTIER.

NOUVELLES.

*** *Jovita*, le nouveau ballet, a été donné trois fois la semaine dernière, lundi et mercredi avec *le Maître chanteur*, vendredi avec *Lucie de Lammermoor*. Le succès de Mlle Rosati n'a fait que se confirmer et grandir. La charmante danseuse doit partir pour l'Italie à la fin de ce mois et ne nous reviendra qu'au printemps.

*** Nous avons annoncé déjà le procès que M. le comte Thadée Tiszkiewicz se proposait d'intenter au directeur de l'Académie impériale de musique, à l'occasion d'une représentation du *Freischütz*, dont il n'avait pas été satisfait. L'affaire s'est présentée mercredi dernier à l'audience de la première chambre du tribunal de première instance. La requête contenant les griefs de M. le comte Tiszkiewicz a été lue par Me Henri Celliez, avocat de M. Nestor Roqueplan, au milieu d'une hilarité que le tribunal a plusieurs fois partagée. Me Lachaud s'est, au contraire, attaché à justifier la demande. Avant de l'examiner au fond, le tribunal a préalablement condamné le demandeur à fournir la caution *judicatum solvi*, et fixé cette caution à 1,000 fr.—M. Nestor Roqueplan se propose d'intenter reconventionnellement une demande en dommages-intérêts contre son adversaire. L'affaire a été remise à huitaine.

*** *Le Nabad* continue de remplir la salle. *Haydée*, *Marco-Spada*, *Colette*, en compagnie du *Chalet*, du *Calife de Bagdad* et de *Bonsoir, monsieur Pantalon*, se partagent et soutiennent le répertoire.

*** On a pu remarquer sur l'affiche du Théâtre-Italien le nom de Mme Petrovich Walter, engagée par la nouvelle direction comme *prima donna assoluta* du genre dramatique et lyrique. Cette jeune cantatrice est la petite-fille du célèbre Cara Georges, prince et hospodar de Servie.

*** Mlle Anna Lemaire vient d'obtenir, comme première chanteuse, au grand théâtre de Bruxelles, un brillant succès dans *les Amours du Diable*. On monte en ce moment *le Nabab* d'Halévy, et cette excellente artiste y remplira le rôle si supérieurement créé par Mme Félix Miolan.

*** Par arrêté du ministère d'État, en date du 12 novembre, MM. Vervoust aîné et Labro ont été nommés professeurs de hautbois et de contre-basse au Conservatoire de musique et de déclamation, en remplacement de MM. Vogt et Chaft, démissionnaires. La retraite de ces deux professeurs ne pouvait être marquée que par les regrets les plus honorables. M. Chaft a formé d'excellents élèves ; M. Vogt, l'éminent artiste, appartenait au Conservatoire, comme professeur, depuis 1816. Il avait été en même temps ou successivement attaché à l'orchestre de l'Opéra, à la Société des Concerts, à la chapelle de l'Empereur et des rois qui lui succédèrent. Il avait fait la campagne d'Ulm et d'Austerlitz, de telle sorte que, bien qu'il n'ait aujourd'hui que soixante-treize ans, tous ses services réunis forment un total de cent vingt-six années. C'est un exemple rare, unique peut-être dans l'histoire des artistes, et qui méritait bien d'être signalé.

*** L'association des artistes musiciens de France célébrera, selon sa coutume, la fête patronale de sainte Cécile en faisant exécuter le mardi 22 de ce mois, à onze heures, dans l'église Saint-Eustache, une messe solennelle, de la composition de M. Ambroise Thomas. 600 exécutants, chanteurs ou instrumentistes, sous la direction de M. Tilmant aîné, prendront part à cette solennité. Les soli seront exécutés par MM. Masset, Battaille et Mlle Lefebvre. Pendant la messe, une quête sera faite au profit de la caisse de secours de l'association des artistes musiciens.

*** Par un acte de dernière volonté, Zimmerman a légué une rente de 1,200 fr. à l'Association des artistes musiciens, qui s'honore de le compter parmi ses fondateurs, et dont il fut l'un des membres les plus actifs et les plus dévoués. Une messe funèbre composée par lui sera exécutée en sa mémoire.

*** Thalberg est à Paris depuis peu de temps et y passera l'hiver ; mais nous regrettons de ne pouvoir promettre que le célèbre pianiste se fasse entendre une seule fois en public. Thalberg est entièrement absorbé par la composition d'un opéra italien en trois actes, sur un libretto de Romani, que l'empereur d'Autriche lui a demandé pour la célébration de son mariage au mois d'avril prochain ; le public trouvera sans doute en cet ouvrage une riche compensation pour la retraite momentanée du compositeur.

*** Rosenhain est de retour à Paris, ainsi que M. Frédéric Brisson.

*** Dans un concert donné au Vauxhall au bénéfice d'un artiste, Mlle Sala s'est distinguée par un ta'ent remarquable. Cette jeune cantatrice, qui possède une voix de contralto grave d'un timbre très-agréable, a chanté plusieurs morceaux de manière à prouver que sa place est marquée d'avance à l'un de nos théâtres lyriques.

*** Sous le titre d'*Introduction à l'étude comparée des Tonalités, et principalement des Chants grégoriens et de la Musique moderne*, M. Joseph d'Ortigue publie aujourd'hui deux articles fondamentaux de son Dictionnaire liturgique, historique et théorique du chant grégorien et de la musique d'église, qui va paraître sous peu de jours. Dans la *Philosophie de la Musique*, M. d'Ortigue expose les principes de l'art musical, ainsi que les lois d'où dérivent ses rapports avec les autres arts; mais dans l'opuscule *Tonalité*, il aborde directement la question liturgique, si controversée aujourd'hui, celle du retour au chant romain. Tout en admettant la possibilité de retrouver le texte pur des mélodies grégoriennes, M. d'Ortigue soulève hardiment, sous forme de question préjudicielle, une question très-importante, question philosophique, physiologique même, à savoir si l'oreille humaine, étant pliée, façonnée depuis plus de deux cents ans aux conditions de la tonalité moderne, peut se plier et se façonner de nouveau aux conditions de la tonalité ancienne, incompatible avec sa rivale. Il faut voir dans l'opuscule du savant écrivain l'historique des faits si patiemment relevés par lui, et à l'aide desquels il montre que l'oreille des chanteurs et des symphoniastes n'a cessé, depuis Dumont jusqu'à nos jours, d'être complice de l'invasion de la musique dramatique dans le temple.

*** L'assemblée générale annuelle de la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, aura lieu dimanche 20 du courant, à une heure précise, dans les ateliers de M. Soufleto, facteur de pianos, rue Montmartre, n° 161. MM. les membres de cette Société sont priés d'y assister.

*** M. le comte de Niewerkerke a été élu, hier samedi, membre libre de l'Académie des Beaux-Arts, au premier tour de scrutin, par 30 voix sur 39 votants. M. le prince de la Moskowa a eu les neuf autres voix. Dans la même séance, la section d'architecture a présenté sa liste de candidats pour la place vacante par la mort de M. Fontaine, dans l'ordre suivant : MM. Gilbert, Callet, de Gisors, Isabelle, Duc. L'Académie a ajouté à ces noms ceux de MM. Baltard, Vanclemputte, Lequeux, Rohault de Fleury, à qui l'on doit la restauration de la salle de l'Opéra. L'élection se fera samedi prochain.

*** La rue du Chantre, dont plusieurs maisons viennent de disparaître, pour faire place à la rue de Rivoli, est l'une des plus anciennes de Paris. Elle reçut le nom du Chantre à cause d'un chantre de Saint-Honoré qui y demeurait. La voix de cet homme était si forte et si puissante que l'on venait de tous les quatiers de Paris pour le voir et l'entendre ; il se nommait Pierre Bouley. Dans la nuit, quand il chantait sur la porte de l'église, on l'entendait distinctement du Pré-aux-Clercs. L'embonpoint de Pierre Bouley était extraordinaire ; il ne mangeait pas moins de dix-huit

livres de viande par jour, que lui fournissaient la fabrique de l'église et les dames des halles de cette époque. Sa femme, Désirée Pendelet, était aussi forte que lui ; à eux deux ils tenaient toute la largeur de leur rue, qui n'avait à cette époque que trois mètres.

*** Le célèbre compositeur italien Pietro Raimondo, maître de chapelle du Vatican, et auteur du triple oratorio exécuté à Rome au mois d'août de l'année dernière, vient de mourir en cette ville le 30 octobre ; il était dans sa soixante-septième année.

*** Carlo Bigatti, qui s'était fait un nom comme organiste et qui fut l'ami de Mayr et de Spontini, vient aussi de mourir à Milan.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Berlin.* — Au Théâtre-Royal, *le Prophète*, avec Mme Johanna Wagner (Fiœs) a fait, comme toujours, chambrée complète, et, comme toujours, Mlle Wagner a déployé une grande puissance dramatique et un incomparable talent de cantatrice. *Le Lac des Fées*, d'Auber, se maintient également au répertoire. Au théâtre Wilhelmstadt nous retrouvons deux opéras de M. Adam : *Giralda* et *la Poupée de Nurenberg*. L'école française est, comme on voit, en grande faveur à Berlin, *Les Noces de Jeannette* sont en répétition au Théâtre-Royal ; la première représentation aura lieu dans le courant de décembre. Vieuxtemps est attendu ici au mois de janvier. Pour la fête de la reine, le Théâtre-Royal donnera *Armide*, de Gluck. Avant la fin de l'année paraîtra, du moins on l'espère, *Rubezahl*, partition nouvelle de M. de Flotow.

*** *Weimar.* F. Liszt est de retour dans notre capitale.

*** *Montevideo.* — La troupe lyrique française, la sous direction de MM. Dutilloy et Prosper Fleuriet, a débuté, devant un public avide d'entendre un des ouvrages les plus remarquables de notre illustre compositeur Halévy. A huit heures, la salle présentait un coup d'œil des plus animés. M. Marioz, le premier ténor, a obtenu un éclatant succès dans le rôle difficile et important d'Eléazar ; il y a déployé toutes les ressources d'une voix puissante, étendue, bien timbrée. MM. Sardou, Sotto et Halvin ont très-bien rempli les autres rôles, Mme Renouville a été entraînante dans celui de Rachel, Mlle Élisa Lucas très-bien placée dans celui d'Eudoxie. En somme, l'ouvrage a marché au bruit des bravos, des rappels. Après le quatrième acte, Marioz a eu l'honneur d'un premier rappel. Après la dernière chute du rideau, les autres artistes ont partagé cet honneur avec Éléazar. L'habileté avec laquelle ont été dirigés les chœurs et l'orchestre a aussi beaucoup contribué au magnifique succès de cette soirée.

Le Gérant : BRANDUS.

POUR PARAITRE PROCHAINEMENT,
Chez BRANDUS et Ce, éditeurs, 103, rue Richelieu.

L'ART DE CHANTER
THÉORIE ET PRATIQUE,
SUIVI DU
VADE MECUM DU CHANTEUR
RECUEIL D'EXERCICES POUR TOUTES LES VOIX,
ET DE
24 Vocalises pour Soprano, Mezzo-Soprano ou Ténor.
24 Vocalises pour Contralto, Baryton ou Basse.
PAR H. PANOFKA
Op. 81.

CHEZ BRANDUS ET Ce, ÉDITEURS, 103, RUE RICHELIEU.

Deux Bagatelles pour le piano sur LE NABAB,
PAR
A. LE CARPENTIER
Chaque : 5 fr.

Suite de valses pour le piano sur LE NABAB,
PAR
ÉMILE ETTLING
Prix : 5 fr.

Polka pour le piano sur LE NABAB,
PAR
J. PASDELOUP
Prix : 3 fr.

Quadrille facile pour le piano sur LE NABAB,
PAR
H. MARX
Prix : 4 fr. 50.

POUR PARAITRE LE 15 DÉCEMBRE PROCHAIN,
Chez L. MAYAUD et Ce, éditeurs, 7, boulevard des Italiens.

SOUVENIRS DRAMATIQUES
POUR PIANO ET VIOLON PAR
C. DE BÉRIOT ET B. C. FAUCONIER

Cet ouvrage paraîtra le 15 décembre prochain en ALBUM et en livraisons. Chaque livraison comprendra SIX DUETTINOS composés sur les plus belles mélodies des principaux opéras de ROSSINI, WEBER, BELLINI, DONIZETTI, SPONTINI, VERDI, etc., etc.

Ces DUETTINOS sont moins difficiles que ceux que l'auteur a publiés jusqu'à ce jour ; ils sont combinés pour s'enchaîner les uns aux autres par la tonalité et la variété du rhythme. Chacun d'eux peut se jouer *isolément* ou former en les *accouplant deux* par *deux* ou *quatre* par *quatre*, etc., une seule et grande fantaisie.

Les jeunes artistes trouveront dans cet ouvrage, composé *spécialement* pour le salon par notre célèbre violoniste C. DE BÉRIOT, outre le charme des plus belles mélodies des chefs-d'œuvre de nos *grands maîtres*, un excellent travail d'ENSEMBLE et de RHYTHME, dépouillé de toute l'aridité que présentent les études.

L'ALBUM C. DE BÉRIOT renfermera 18 DUETTINOS pour PIANO et VIOLON
SUR
LA GAZZA LADRA, LE FREYSCHUTZ ET ANNA BOLENA
Il contiendra 100 PAGES DE MUSIQUE, le double de tous les albums qui ont paru jusqu'à ce jour ;
il sera tiré sur papier vélin et *richement relié*.
PRIX DE L'ALBUM, NET 15 FRANCS.

NOUVELLES PUBLICATIONS MUSICALES

En vente chez J. BENACCI-PESCHIER, éditeur, 6, rue Laffitte.

LE BIJOU PERDU

Opéra comique en trois actes, paroles de MM. DE LEUVEN *et* DE FORGES, *musique de* **ADOLPHE ADAM.**

Ouverture pour piano seul et à quatre mains. . . . . 6 »

MORCEAUX DÉTACHÉS AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO.

1. COUPLETS chantés par M. Meillet : *Debout dès le potron-minette* 4 50
2. COUPLETS chantés par Mme Cabel : *Si vous saviez quel joli songe* 4 50
3. ROMANCE chantée par M. Sujol : *Dans un mystérieux boudoir.* 4 »
4. COUPLETS chantés par M. Cabel : *Pour séduire à la ronde* . . . 3 »
5. DUO chanté par Mme Cabel et M. Meillet : *Parjure, volage* . . 6 »
6. MÉLODIE chantée par Mme Cabel : *Non, non, Toinon n'est pas faite.* . . . . . 4 »
7. AIR chanté par M. Sujol : *Voltigeant de conquête en conquête.* . 5 »
8. COUPLETS chantés par Menjaud : *Joli dieu qu'à Paphos on révère* 2 50
9. AIR chanté par Mme Cabel : *Dans le satin et la dentelle* . . . 5 »
10. RONDE chantée par Mme Cabel : *Ah ! qu'il fait donc bon cueillir la fraise !* 4 50
11. COUPLETS chantés par M. Sujol : *A l'Opéra, à l'Opéra.* . . . . 4 »
12. COUPLETS chantés par M. Meillet : *Vous n'avez pas connu Toinon* 5 »
13. GRAND AIR chanté par Mme Cabel : *Ah ! dans mon humble maisonnette.* 7 50
14. TERZETTO chanté par Mmes Cabel, Garnier et M. Meillet : *Me voilà, me voilà !* . . . . . 5 »
15. DUO chanté par Mme Cabel et M. Sujol : *Me voici, charmante Toinette.* . . . . . 6 »
16. ROMANCE chantée par Mme Cabel : *Pour rester en cette demeure* 4 »

Petite partition in-8°, net 15 fr. — Grande partition, 400 fr. — Parties d'orchestre, 400 fr. — Ouverture, orchestre, 15 fr.

Fantaisies, Airs variés, Quadrilles, Valses, Polkas, etc., etc., pour piano et à 4 mains. Arrangements pour tous les instruments.

LA MOISSONNEUSE

Drame lyrique en quatre actes, paroles de MM. MICHEL MASSON *et* ANICET BOURGEOIS, *musique de* **A. VOGEL.**

Ouverture pour piano seul et à quatre mains . . . . . 6 »

1. DUO chanté par MM. Talon et Junca : *Voici bientôt venir.* . . 5 »
2. ROMANCE chantée par M. Talon : *J'aime, hélas ! une noble dame* 3 »

2 *bis.* La même pour baryton. . . . . 3 »

3. COUPLETS chantés par M. Junca : *Les épis qui sous vos faucilles* 2 50

3 *bis.* Les mêmes pour ténor ou soprano. 2 50

4. COUPLETS chantés par M. Menjaud : *Sachez que de quelqu'un ici* 4 50
5. AIR chanté par Mme Colson : *Mon Dieu, mon Dieu, que je suis* . 5 »
6. COUPLETS en duo chantés par Mme Colson et M. Junca : *En vous je mets ma confiance.* . . . . . 4 »
7. AIR chanté par M. P. Laurent : *De tous les biens que je sus amasser* 6 »
8. BOLERO chanté par Mme Colson : *Je ne puis accueillir vos vœux* 3 »
9. FARANDOLE chantée par M. P. Laurent : *Les plaisirs et les amours* 6 »

9 *bis.* La même pour ténor. . . . . 6 »

10. MÉLODIE chantée par Junca : *Lorsqu'a sonné.* 2 50

10 *bis.* La même pour ténor ou soprano. 2 50

11. ROMANCE chantée par Mme Colson : *S'il faut briller pour le séduire* . . . . . 3 »
12. DUO chanté par Mme Colson et M. Talon : *Bonté, candeur, jeunesse.* . . . . . 6 »
13. MÉLODIE chantée par Mme Colson : *Il faut une victime.* . . . 2 50
14. COUPLETS MILITAIRES chantés par M. P. Laurent : *Gentille vivandière.* . . . . . 5 »

14 *bis.* Les mêmes pour ténor. . . . . 5 »

15. ROMANCE chantée par Mme Colson : *En m'accusant, votre père.* 2 50
16. DUO DE LA PRISON chanté par M. P. Laurent : *Je viens te délivrer.* 7 50
17. AIR chanté par M. Talon : *Douce et chère victime* 4 50

17 *bis.* Le même pour baryton. 4 50

18. DUO DES CATACOMBES chanté par MM. P. Laurent et Talon : *Bonheur, bonheur, ivresse.* . . . . . 6 »

Petite partition in-8°, net 15 fr. — Grande partition, 400 fr, — Orchestre 400 fr. — Ouverture orchestre, 18 fr.

Arrangements divers pour piano seul et à 4 mains et pour tous les instruments ; *Quadrilles, Polkas*, etc.

BONSOIR VOISIN

Opéra comique en un acte, paroles de MM. BRUNSWICK *et* A. DE BEAUPLAN, *musique de* **FERDINAND POISE**

Ouverture pour piano seul et à quatre mains . . . . . 6 »

1. AIR DU PARAPLUIE chanté par M. Meillet : *Non, non, non, non* 5 »
2. CHANSON chantée par Mme Meillet : *Chez moi je suis donc enfin.* . . . . . 5 »
3. DUO DE L'OMELETTE chanté par M. et Mme Meillet : *C'en est fait.* . . . . . 6 »
4. COUPLETS DES NEZ chantés par M. Meillet : *Un né, deux né, trois négociants.* 2 50
5. CHANSON DE LA NOURRICE chantée par Mme Meillet : *Dormez encore vite.* . . . . . 3 »
6. DUETTINO chanté par M. et Mme Meillet : *Bonsoir, voisin, dormez vite.* 4 50

Petite partition in-8°, net 7 fr. — Grande partition, 150 fr. ; — Orchestre, 150 fr. — Ouverture, orchestre, 15 fr.

Quadrilles, Polkas, Schottisch, Valses, et arrangements divers pour piano seul et à 4 mains, et pour tous les instruments.

NOTA. — Les grandes partitions et parties d'orchestre des opéras *le Bijou perdu, la Moissonneuse* et *Bonsoir voisin*, ne seront publiées et mises en vente que le 20 décembre prochain.

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

20e Année. | No 48. | 27 Novembre 1853.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève. ET POUR TOUTE LA SUISSE. Chez M. Ed. de la Fléchière, 113, rue du Terraillet.
Bruxelles. Detric Tomson, 15, rue des Dominicains.
Londres. S'adresser à M. Davison (Wessel et Cie), 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Maison Brandus, perspective Nevski.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Juegerstr.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Hoffmann musicien (2e article), par **Champfleury**. — Théâtre impérial Italien, *Lucrezia Borgia*, rentrée de Mario et début de Mme Parodi. — Association des artistes musiciens, messe de Sainte-Cécile de M. Ambroise Thomas, exécutée dans l'église Saint-Eustache. — Correspondance, Bruxelles. — Ephémérides. — Nouvelles et annonces.

HOFFMANN MUSICIEN.

(Deuxième article) (1).

CHAPITRE III.

Journal musical d'Hoffmann, écrit à Plozk en 1803.

M. Hitzig, l'éditeur des œuvres posthumes d'Hoffmann, a choisi dans un journal tenu jour par jour, les passages qu'il trouvait les plus intéressants. Hoffmann est tout entier dans ces quelques pages intimes, écrites par lui, et qu'il ne pensait guère devoir être livrées un jour à la publicité.

« Si quelqu'un s'avisait, dit-il dans les *Pensés extrémement éparses* du maître de chapelle Jean Kreisler, comme il n'arrive que trop souvent, moi mort, de prendre en considération mon héritage intellectuel, de transmettre ou de publier quelqu'une de mes rêveries, je le supplie de brûler sans pitié ces pensées jetées au hasard. »

Il est malheureux que ce journal, par paresse, par ennui, ou par autres causes, n'ait pas été continué.

Fragments du journal à Plozk (1803).

2 octobre. — J'ai le même sort, avec mes idées musicales, que Savonarole, le martyr de Florence, dont j'ai lu récemment l'histoire. D'abord, j'entends un bruissement sauvage dans ma tête ; ensuite, je commence à jeûner et à prier, c'est-à-dire je m'assieds au piano, je ferme les yeux, je m'abstiens de toute idée profane, et je promène mon esprit sur les quatre murailles de mon cerveau, afin d'y saisir les phénomènes musicaux. Bientôt l'idée me vient clairement, je la saisis et je l'écris comme Savonarole ses prophéties. Je voudrais bien savoir si les autres compositeurs font de même, mais un conseiller d'État prussien à Plozk ne peut jamais s'assurer de cela.

6 octobre. — Je suis allé dans un cercle musical ; on y a joué quelques quatuors de Haydn ; l'exécution en a été pitoyable comme celle, du reste, de la musique que l'on joue ordinairement ici ; et cependant, j'ai été rempli de délices en entendant la marche divine et originale de l'harmonie. Haydn serait infiniment grand dans la musique instrumentale s'il laissait de côté le frivole ; toutes ses frivolités dans ses quatuors déparent l'œuvre entière. Les petits menuets qu'il écrit ordinairement en *scherzo allegro* sont très-piquants par leurs sorties originales ; mais souvent ils ne sont rien moins que des *scherzo*.

8 octobre. — Je me tourmente de l'idée de faire un trio pour le forte-piano, le violon et le violoncelle. Mon avis est que je puis faire quelque chose dans ce genre. Haydn sera mon maître, de même que Haendel et Mozart l'ont été pour la musique vocale. Je termine en poussant mon soupir, qui est ma litanie journalière : Quand serai-je maître de ma liberté ? Lorsque j'étais encore à Glogau, j'entendis un major russe, Polonais de naissance, qui avait été enfermé dans la forteresse à cause d'un duel, s'écrier le jour où ses arrêts finissaient, et où le commandant lui annonçait sa liberté : *Ah ! je suis libre !* (en français). L'expression, la voix, me traversèrent l'âme ; je partageai sa joie, je pensai à Yorick et à l'étourneau prisonnier. Oh ! je suis prisonnier, je suis dans les fers ! Quand sonnera l'heure de la délivrance !

16 octobre. — Ai-je été mis au monde pour être peintre ou musicien ? Il faudra que je soumette la question au président *** ou au grand chancelier ; ces messieurs doivent le savoir.

17 octobre. — J'ai travaillé tout le jour. Hélas ! je deviens de plus en plus conseiller d'État. Qui aurait pensé cela il y a trois ans ! La muse s'envole, la poussière des actes trouble et obscurcit la vue ; le journal devient curieux parce qu'il donne idée de l'immense misère dans laquelle je m'engloutis ici. Où sont mes projets ? Où sont mes beaux plans pour l'avenir ? Tout-puissant B***, prie pour moi ; enlève-moi hors de cette vallée de gémissements pour me transporter dans le paradis sur les bords de l'Elbe, ou laisse-moi voir le Rhin dans le lointain comme Moïse a vu la terre promise.

20 octobre. — Je me suis vu imprimer pour la première fois dans le journal. J'ai *reluqué* la feuille vingt fois avec l'œil attendri et aimant de la joie paternelle. Charmant aspect de la carrière littéraire ! Il faut que je me mette maintenant à faire quelque chose de très-malin.

17 novembre. — M. Nægeli (à qui Hoffmann avait envoyé des compositions pour son répertoire du claveciniste, et qui les lui avait ren-

(1) Voir le n° 46.

voyées) m'a dit où j'en suis. Il est assez singulier que le jour même où j'ai été convaincu de la *misérabilité* de mes compositions, j'ai eue le courage de faire un *andante*. Maintenant je veux faire un livre.

1er janvier. — Les morceaux d'octobre et de novembre du journal qui repose doucement depuis le 17 novembre, n'étaient simplement que des préliminaires. A partir d'aujourd'hui je vais tenir une note régulière sur les événements de ma vie, en y comprenant le monde kaléidoscopique contenu entre les quatre murailles de la boîte du crâne. Deux choses très importantes pour moi vont donner bientôt une nouvelle impulsion à ma vie simple : l'avancement qui m'est offert à Varsovie, que j'ai accepté, et la mort de ma vieille tante à Kœnigsberg, qui va me rendre peut-être un homme riche (1). Comment les choses vont-elles marcher maintenant ? Jusqu'à quel point avancerai-je cette année dans mes plans sans fin, à stratifications infinies, pour la vie d'artiste ?

*, **, *** sont venus ici, trois hommes prêts à être enfermés dans le poêle ardent de la buvette de la Redoute. Je devais aller avec eux, mais Dieu m'en préserve ! Ma nature de salamandre a une fin.

---

4 janvier. — Le concours de Sierakow a été examiné ; on a terminé les préparatifs du feu d'artifice que je dois faire tirer vendredi prochain. Vraiment quand j'aurai derrière moi cette vie, alors la véritable activité commencera. Pauvre en événements, pauvre en idées, mon journal est aride et creux comme le chemin de Posen à Berlin ; mais lorsqu'on a devant les yeux les tours des Gendarmes, on se glisse facilement à travers les épines qui vous déchirent de côté et d'autre. Je ne veux rien laisser en arrière ; maintenant, je n'ai rien de plus désirable à attendre que la visite de la magicienne qui doit m'ouvrir le monde des fées.

---

6 janvier. — Session le matin ; on a joué Sierakowski ; de quatre à dix j'ai été à la Nouvelle-Ressource ; nous avons *bischoffé* avec * et **. Tension immense le soir ; tous les nerfs excités par le vin aromatisé ; préoccupation de pensée de mort. *Double marcheur.*

---

7 janvier. — Je me suis levé aujourd'hui avec une sensation désagréable, suite de l'ivresse d'hier ; il me faut encore une fois observer une diète sévère. Dans l'après-midi j'ai lu *Candide*. C'est la loi d'un bon roman. L'intrigue, menée philosophiquement, se cache derrière un rideau couvert de caricatures. L'assaisonnement de l'ouvrage est la sottise des hommes, représentée avec un vif coloris. Le soir, j'ai écrit sur ma messe ; je suis disposé à composer.

---

15 janvier. — J'ai dîné chez * avec ** et un prétraillon rouge, bien nourri, l'aumônier de régiment ***. Physionomie nationale suédoise : c'est l'idéal du *jésuitisme*. On a bavardé beaucoup sur l'art et sur le sentiment de l'art. Dieu, que d'hommes à la douzaine ! Si au besoin ils peuvent distinguer des pastels de tableaux peints à l'huile, alors ce sont des connaisseurs.

---

16 janvier. — Travaillé. Le soir, saisi l'idée audacieuse d'exécuter en transparent une illumination de croix et la bataille d'Aboukir, dans le style de Hackert. Il me faut d'abord nouer des relations.

Ecrit à Kœnigsberg le 7 février. — * et ** ont donné un concert ; j'y suis allé. * s'était trompé ; au lieu de souffler dans un basson, il soufflait dans un sillet. ** a chanté l'air d'Arbant dans *Idomenée*.

L'air est certainement un coup satirique de Mozart à l'adresse des castrats et de leur manière de chanter. Il a positivement eu une pensée ironique, mais c'est ce dont ces messieurs ne s'aperçoivent pas. Le soir je suis allé à la maison avec Blanc et Noir. On pouvait prendre cela pour un bon mot, mais les deux individus s'appelaient réellement ainsi, Weiss et Schwartz.

---

9 février. — Le soir j'ai vu jouer le comte Beniowsky : c'était la parodie de Schlegel, du moins les comédiens l'ont ainsi fait comprendre. Dans la caricature *le Cœur palpite*, je n'ai pas exprimé mon fiel sur le jeu inanimé et sans cœur ou plutôt sans tête des acteurs. Je veux faire un album de dessins.

---

13 février. — Un petit événement, non pas un petit événement, une circonstance importante pour la tête et pour le cœur élève ce jour-ci au-dessus de la plupart de ses frères aînés. Une jeune fille florissante, belle comme la Madeleine de Corrège, formée comme la Grâce d'Angélika Kauffmann, se trouvait devant moi cet après-midi : c'était Malchen N *** ; elle a toutes les grâces de sa mère. Je voyais devant moi l'idéal de mes fantaisies enfantines avant mes premières amours ; j'ai été surpris d'une mélancolie douce et inconnue. Elle m'a regardé plusieurs fois d'une manière significative ; certainement je ne lui ai pas paru moins étonnant qu'elle ne l'a été pour moi. Elle a introduit Mlle ** la plus jeune. L'oncle parla infiniment longuement sur un enterrement ; je me suis efforcé, mais inutilement, à donner une tournure plus intéressante à la conversation. Je voulais étreindre la jeune fille épanouie avec mes bras spirituels, et l'attirer insensiblement dans les cercles magiques de mon imagination; quelques instants *emphatiques* m'auraient payé de la monotonie meurtrière des dernières semaines, mais cela n'allait pas. La ** gâta tout avec ses manières de plomb et avec son air ennuyé. Je lis les *Confessions* de Rousseau peut-être pour la trentième fois ; je me trouve ressemblant dans plusieurs choses. A moi aussi les idées s'enchevêtrent quand il s'agit d'envelopper des sentiments dans des mots. Je suis singulièrement ému que l'on élève ici un monument aux morts, cela sera plus vivant qu'ont l'habitude de l'être les *castra doloris*, puisqu'au lieu des anges de la mort en marbre qui sont sur ces derniers, c'est une grâce vivante qui joue ici le rôle principal. Le compliment d'adieu a été excessivement fade ; j'ai voulu trop dire. Avec un loisir convenable je parle, comme cela m'arrive aussi dans mes rêves, de la manière la plus éloquente ; je fais cependant aussi des impromptus, mais, comme je l'ai dit, il me faut du loisir.

---

10 mars. — J'ai reçu le rescrit d'avancement. Grande pause générale. Fermé jusqu'à mon arrivée à Varsovie.

CHAPITRE IV.

De la musique d'Hoffmann. — Opinions de Weber sur Ondine. — *Catalogue complet des manuscrits existants en Allemagne.*

Malgré ses travaux de *fonctionnaire*, Hoffmann travailla immensément, si l'on songe à cette grande quantité de contes, de critique, de dessins, de musique qu'il nous a laissée. Son œuvre musicale n'a jamais été cataloguée sérieusement ; seul, M. Fétis en a donné quelque idée dans sa *Biographie des musiciens ;* mais il ne signale pas une certaine quantité de sonates, de morceaux détachés, parmi lesquels il faut compter : un trio, un quatuor et une symphonie. Outre ces morceaux, voici l'inventaire complet des manuscrits musicaux qui ont été catalogués par le célèbre musicien et critique Marx, qui en fit l'inventaire chez la veuve d'Hoffmann :

1° Un *Miserere* complet ;

2° Un *Requiem* ;

3° La musique complète pour *la Croisade de la Baltique* de Werner;

(1) Plus tard Hoffmann fut trompé dans ses espérances ; l'héritage était insignifiant.

4° *La Coupe de l'immortalité*, opéra romantique en quatre actes, par le comte de Soden ;

5° *Amour et Jalousie*, opéra en trois actes ;

6° *Le Chanoine de Milan*, opéra comique en un acte ;

7° *Arlequin*, ballet ;

8° Musique pour le premier acte de *Julius Sabinus*, par Soden ; plus, des fragments du second acte ;

9° Enfin, l'opéra d'*Ondine* en trois actes par Fouqué, qui a été exécuté à Berlin et qui est le plus connu.

Il serait du plus grand intérêt de connaître cette musique. Le seul *trio* suffirait pour donner une idée de la valeur d'Hoffmann en tant que compositeur, ou plutôt encore le *quatuor*, qui de toutes les formes musicales, après la symphonie à grand orchestre bien entendu, est la plus propre à montrer un musicien dans tout son jour. C'est justement dans un *quatuor* qu'apparaît la pauvreté du compositeur médiocre, qui ne peut se sauver par l'emploi des masses orchestrales. Dans le quatuor tout est à jour, le *trompe-oreilles* n'existe pas ; l'idée est facile à suivre, simple et claire dans ses développements. Il n'y a pas de prétexte à *trou* ; c'est un appartement pas trop large dont la moindre faute dans l'ameublement apparaît à l'instant, tandis que la symphonie vous offre l'image de ces grands palais où l'architecte a pu dissimuler beaucoup de vices, comptant sur la confusion qu'engendre dans l'esprit du visiteur une multitude de richesses.

A vrai dire, Hoffmann n'eut dans sa vie qu'un grand succès musical, l'opéra d'*Ondine*, avec paroles de Lamothe-Fouqué, qui fut joué à Berlin. *La Croisade de la Baltique,* dont il écrivit la musique pour le poëte Zacharie Werner, obtint également les suffrages des amis de la musique, ainsi que l'opéra des *Musiciens joyeux* (*Die lustigen Musikanten*), joué à Varsovie ; mais la partition d'*Ondine* est restée comme le fleuron de la couronne musicale d'Hoffmann.

Weber a écrit sur cet opéra un article raisonné qui ne ressemble en rien à ces articles de camaraderie que de tout temps on s'est prodigués si complaisamment entre amis ; d'ailleurs Weber n'avait pas à faire acte de complaisance et de remercîment envers Hoffmann, qui, par extraordinaire, n'a pas écrit un mot sur l'auteur du *Freischütz* ; d'un autre côté, Weber n'était pas homme à compromettre sa conscience d'artiste en accablant d'éloges l'auteur d'une misérable production.

Voyons donc l'opinion de C. M. de Weber sur Hoffmann.

Opinion de C. M. de Weber sur Hoffmann.

« On pourrait demander au poëme de l'opéra *Ondine* un peu plus de netteté et clarté dans l'exposition.

» Le compositeur n'en a mis que plus de clarté et de précision dans le dessin et la couleur de l'opéra. Cette œuvre semble vraiment faite d'un seul jet, et je ne me souviens pas, durant de fréquentes auditions, que jamais aucun passage m'ait arraché une seule minute au cercle des magiques images que l'artiste évoquait dans mon âme. Oui, l'auteur tient si puissamment éveillé, du commencement à la fin, l'intérêt par le développement musical, qu'après la première audition l'on a réellement saisi l'ensemble, et le détail disparaît dans la naïveté et la modestie de l'art.

» Avec un renoncement rare et dont celui-là seul comprendra parfaitement la grandeur, qui sait ce qu'il en coûte de sacrifier le triomphe d'un excès momentané, M. Hoffmann a dédaigné d'enrichir quelques morceaux aux dépens des autres ; ce qu'il est si aisé de faire en attirant l'attention sur eux par une étendue et une exécution plus larges qu'il ne leur appartient comme membres de l'œuvre entière. L'auteur avance toujours, visiblement guidé par cette intention unique d'être toujours vrai et d'élever sans cesse l'action dramatique au lieu de l'arrêter ou de l'enchaîner dans sa marche rapide. Si divers et si vivement dessinés que se présentent les différents caractères des personnages, il y a cependant quelque chose qui les enveloppe et se fait sentir par dessus tout, c'est cette vie fabuleuse, pleine de fantômes et ces doux frissonnements de terreur qui sont le propre du fantastique. »

(Ici Weber raconte le sujet de l'opéra et continue ensuite :)

» Kühleborn apparaît d'une manière puissante, accompagné d'un choix de mélodies et d'une instrumentation qui, ne le quittant jamais, annoncent son approche solitaire. Il apparaît, sinon comme le Destin lui-même, du moins, comme le plus intime exécuteur de ses volontés, et cela est aussi parfaitement exprimé. Près de lui se montre Ondine, la charmante fille des flots, dont les vagues sonores tantôt voltigent et se répandent en roulades harmonieuses, tantôt fortes et impérieuses annoncent sa puissance. L'ariette du deuxième acte, traitée avec un charme si rare et si spirituel, me paraît être réussie au plus haut degré et rendre parfaitement ce caractère, etc., etc. Cet Huldbrand si passionné, voguant, chancelant et se laissant entraîner à chaque désir amoureux, et le pieux et simple prêtre, avec sa grave mélodie chorale, sont de la plus haute valeur. Sur un plan plus éloigné se trouvent Bertalda, le pêcheur et la pêcheuse, le duc et la duchesse. Les chœurs de la suite de ces derniers respirent une vie joyeuse, animée, qui, dans quelques morceaux, s'élève et se déploie avec une fraîcheur et une gaîté prodigieuses, faisant contraste avec les sombres chœurs des esprits de la terre et des eaux, qui se développent par progressions serrées, étranges.

» La chute de l'opéra dans laquelle l'auteur déploie, comme pour couronner son œuvre, une telle abondance d'harmonie dans le double chœur à huit voix, me paraît grandement pensée et parfaitement rendue. L'artiste a exprimé ces mots : « Bonne nuit à tous les soucis et à toute la magnificence de la terre, » par une mélodie remplie d'une certaine grandeur et d'une douce mélancolie, qui, malgré la conclusion tragique de la pièce, laisse pourtant derrière elle une délicieuse impression de calme et de consolation.

» L'ouverture et le chœur final qui enveloppent l'ouvrage se donnent ici la main. La première, qui évoque et ouvre le monde des merveilles, commence doucement, va toujours en croissant, puis éclate avec passion, et immédiatement après le dernier arrive sans brusquerie, et, pénétrant dans l'action, calme et satisfait complétement. L'œuvre entière est une des plus spirituelles que ces derniers temps nous aient donnée. C'est le produit de l'intelligence la plus complète et la plus intime du sujet complétée par une marche d'idées profondément réfléchie et par le calcul de toutes les ressources matérielles de l'art, le tout rendu en une belle œuvre d'art par des mélodies belles et profondément méditées. »

Ecrit à Berlin en janvier 1817.

C. M. DE WEBER.

Un autre musicien et critique distingué, M. Marx, a écrit également sur l'opéra d'*Ondine* un morceau raisonné dont je détache un fragment :

« Ce dernier opéra montre très-clairement la vigueur d'Hoffmann et ce qui lui manquait pour être un musicien complet. A celui qui est un musicien complet, tout paraît musical : ses propres impressions sont de la musique, et même ce qu'il voit, ce qu'il pense, bien que cela incline plutôt vers la plastique que vers la musique, tout finit cependant par prendre une forme musicale. Si le chant des oiseaux, les cris des animaux, la pluie, l'orage, les éclairs, la nature entière visible et invisible, n'avaient pas semblé de la musique réelle à Joseph Haydn, qui dans ces moments pouvait ressembler à un enfant rêvant dans le trouble plein de douceur de l'illusion, comment aurait-il pu rendre tout cela dans la plus pure harmonie et la plus pure inspiration de ses compositions ? Si Mozart avait entendu une autre langue que celle de la musique, comment aurait-il pu faire dans *la Flûte enchantée* et ses autres opéras ? Et d'ailleurs, était-il capable de parler un autre langâge que celui de la musique ? Il n'en était pas ainsi pour Hoffmann. Il est impossible de ne pas séparer dans ses ouvrages ce qu'il a ressenti

comme étant musical de ce qu'il s'est efforcé de rendre en langue musicale.

» Ainsi, je dois faire une différence dans l'*Ondine* entre toutes les scènes de fantômes et les autres scènes; ces premières prouvent que le compositeur a pris un point extérieur de départ (celui de l'homme frappé de terreur par les fantômes, de frayeur, etc.), et ce sentiment répondait aussi parfaitement à l'organisation d'Hoffmann pour la musique, qu'à son amour particulier pour le fantastique. Ces scènes sont admirables ; je ne les lis jamais dans la partition, je ne les exécute jamais sur le piano sans qu'elles me fassent frissonner; si, au contraire, j'entends l'*Ondine* et les autres œuvres (voir les chiffres 4, 5 et 6 du catalogue musical précédent), dans les autres personnages, alors ce ne sont pas ces personnages qui parlent, mais bien plutôt Hoffmann qui raconte leurs impressions. Il ne paraît point parvenu à ce point de s'identifier complétement avec Ondine, Huldbrand, etc.. comme il l'exige lui-même des compositeurs ou comme je l'exigerais moi-même; il s'est plutôt figuré comment ces personnages devaient sentir et s'exprimer, et c'est ce que l'on voit dans sa musique. »

L'analyse de M. Marx est plus claire que celle de Weber ; le critique berlinois a fait ressortir en quelques lignes cette puissante individualité d'Hoffmann qui fait que, dans tous ses contes, il apparaît toujours sous le masque quelquefois d'un personnage, quelquefois de tous. Aussi, sans avoir entendu l'opéra de *Ondine*, on sent que M. Marx a raison : tout ce qui est vision ou fantôme dans l'opéra a été traité merveilleusement, musicalement par l'auteur du *Conseiller Krespel*; sans être médiocre, le reste n'a pas la même valeur, parce qu'Hoffmann a été rarement *objectif*, parce qu'il fait vivre ou marcher, pour ainsi dire, ses personnages avec cette singulière opération médicale qu'on appelle la transfusion du sang. Tous ses types vivent de sa vie, souffrent de ses souffrances et ont un système nerveux identique. Qu'on regarde la famille d'Ostade au Louvre, cette nichée d'enfants qui ne sont pas jolis et qui sont si charmants avec leur sourire honnête, leurs vêtements noirs, leur douce tranquillité de foyer, leur calme flamand à peine troublé par un rayon de soleil qui traverse un nuage de fumée de tabac : tous ces enfants et leurs parents sont bien sortis du même sang ; jamais l'adultère n'a introduit des principes étrangers dans cette honnête famille. Les personnages d'Hoffmann sont dans les mêmes conditions de ressemblance : ils ont tous le même père ; ce qui n'exclut pas l'originalité des types. Mais il est évident qu'Hoffmann avec ses étudiants, ses conseillers grotesques, ses docteurs ridicules, ses étranges caricatures, ses mandragores et ses êtres bizarres, eût pu difficilement tirer autre chose de sa cervelle.

Aussi faut-il être un de ces critiques ineptes comme il en existe même aujourd'hui, pour demander raison à un auteur du motif favori qui le pousse à peindre telle classe plutôt que telle autre. Perpétuellement on rencontre de ces braves gens qui, voyant un roman de pauvres gens, voudraient les voir habillés avec du velours et des toques.

Un homme qui peint ce qu'il voit, ce qu'il observe et ce qu'il sent (mais on ne saurait trop insister sur la sincérité et la conviction de ce sentiment) rend un service à l'art.

Il existe gravé en Allemagne un des chants (nº 1 de *la Croisade de la Baltique* pour le piano), « non comme le mieux réussi, dit un critique, mais comme l'un des plus courts. » Dans l'opéra ce morceau était écrit pour chœur de voix d'hommes avec accompagnement de quatre cors et d'instruments à vent. On a également gravé un fragment de son *Miserere*, composition très-remarquable.

M. Fétis cite comme publié un cahier de chansons italiennes et allemandes, avec accompagnement de piano, et quelques duos pour soprano et ténor. Cette musique est introuvable aujourd'hui. J'ai entendu les : *Sechs italienische Duettinen für Sopran und Tenor*; ce sont des mélodies pleines de charme, un peu dans le goût italien, mais qui révèlent un compositeur savant et non pas un *musicien littérateur*. J'espère faire entendre aux amis de la musique ces duos, qui doivent faire partie de l'édition des *Œuvres posthumes* d'Hoffmann que je prépare actuellement.

CHAMPFLEURY.

(*La fin à un prochain numéro.*)

THÉATRE IMPÉRIAL ITALIEN.

LUCREZIA BORGIA.

RENTRÉE DE MARIO ET DÉBUT DE Mme PARODI.

La salle était pour le moins aussi remplie que le jour de la réouverture ; le nom de Mario exerçait son prestige, et la foule cédait au désir de revoir le brillant ténor que Paris regrettait depuis trop longtemps. Paris l'avait applaudi, le premier, après l'avoir fait artiste, et c'est un assez joli service qu'il lui a rendu. Mario n'était encore que M. de Candia, c'est-à-dire un beau et florissant jeune homme, un charmant amateur, lorsqu'un caprice du sort l'amena parmi nous. Il chanta dans plusieurs salons ; il se distingua chez la princesse de Belgiojoso, dans le concert fameux par le duel musical de Liszt et de Thalberg, concert à 40 fr. par tête, au profit des réfugiés italiens.

Bientôt le théâtre fit des avances et des offres au jeune amateur : l'Académie, alors royale, de musique, sous la direction de M. Duponchel, se chargea de son éducation. Elle possédait Dupréz, et Duprez, qui ne comptait encore qu'une année de service, était dans tout son éclat. Cependant elle pensait avec raison qu'un ténor de plus ne lui ferait pas de mal, n'importe le prix. C'est le 28 novembre 1838 que Mario débuta sur notre scène lyrique dans le rôle de Robert-le-Diable, que Duprez n'avait pas chanté : il y aura de cela, demain lundi, quinze années, jour pour jour. Mario fut reçu avec pleine faveur : il chanta *Robert-le-Diable*, il chanta *le Comte Ory* ; il eut du succès et fit recette. Mais quoi ! le Théâtre-Italien était si près de l'Opéra ! Mario se laissa tenter ; on lui permit de faire trois ou quatre fois l'école buissonnière et d'aller jouer *l'Elisir d'amore*. Mario se trouva bien au Théâtre-Italien et voulut y rester : ce fut M. Léon Pillet qui lui signa son passeport, en arrivant à la direction de l'Opéra. M. Léon Pillet devait en être puni un jour ou l'autre : à son tour il éleva Gardoni pour l'Opéra français, et le Théâtre-Italien lui enleva son élève ; fiez-vous donc aux ténors !..,.

Quand Mario se joignit à la troupe italienne, Rubini en était encore le chef illustre et le ténor souverain. Après sa retraite, Mario recueillit son héritage, et depuis cette époque, le grand ténor, à Paris comme à Londres, ce fut Mario. Mais Mario ne voulait plus chanter qu'à Londres et à Saint-Pétersbourg. Les États-Unis menaçaient de l'enlever cet hiver : heureusement, ils l'ont laissé libre, et Mario nous est revenu. Nous l'avons retrouvé, chose étonnante ! tout aussi jeune de figure et de taille qu'au jour de son début, il y a quinze ans, plus jeune peut-être, car il a plutôt perdu que gagné en embonpoint. Quant à sa voix, elle nous a paru avoir toujours le même timbre, la même fraîcheur. A-t-elle aussi la même force (et ce n'est jamais par la force soutenue qu'elle a brillé) ? nous ne saurions le dire encore : le rôle de Gennaro n'est ni assez long, ni assez musical pour que l'épreuve soit décisive. En attendant, Mario a chanté les trois morceaux dont ce rôle se compose, de manière à se faire applaudir par la salle entière. A son entrée, il avait été salué par des bravos prolongés ; il n'a donc rien manqué à son triomphe. Nous dirions qu'il a été reçu comme l'enfant prodigue, si au lieu de se ruiner dans ses voyages, il n'en eût profité pour amasser une fortune princière. Heureux les enfants prodigues qui ont une voix de ténor et qui savent chanter !

Mme Parodi, qui débutait dans le rôle de Lucrezia, est une cantatrice de talent : on la dit élève de Mme Pasta, et elle a quelque

chose de son style, de sa verve tragique. Sa voix, un peu voilée, sort comme d'un nuage et arrive aux grands effets, sans manquer à l'art ni oublier la justesse. Au second acte, ainsi qu'au troisième, elle a été applaudie avec redoublement et méritait de l'être.

Tamburini est excellent dans le rôle du duc, époux infortuné de l'empoisonneuse duchesse.

On sait avec quel talent l'Alboni transforme le petit rôle d'Orsini en un des principaux rôles de l'ouvrage : elle chante le *Brindisi* avec une voix qui n'a pas d'égale, et on le lui redemande toujours, comme si on l'entendait pour la première fois.

Susini, Fortini, Florenza, chantent les autres rôles de l'ouvrage d'une manière très-satisfaisante; les chœurs et l'orchestre s'acquittent très-bien aussi de leurs fonctions.

R.

ASSOCIATION DES ARTISTES MUSICIENS.

Seconde exécution de la Messe de Sainte-Cécile, composée par Ambroise Thomas et exécutée dans l'église Saint-Eustache.

Le compositeur qui entreprend d'écrire une messe se résigne d'avance à deux conditions assez dures : il sait que les bravos les acclamations ne constateront pas son succès, quelque grand et légitime qu'il puisse être ; il sait que son œuvre, en la supposant même de qualité supérieure, n'apparaîtra que de loin en loin dans les rares solennités où l'église déploie toutes ses pompes, et pourtant le plaisir de s'entendre exécuter est à peu près le seul avantage positif qu'il retire de son travail. Que de motifs pour détourner de ce rude et ingrat labeur le musicien accoutumé aux triomphes bruyants, continus et productifs du théâtre ! On ne doit lui en savoir que plus de gré lorsqu'il s'y dévoue, entraîné par l'amour de son art, et la noble ambition de s'essayer dans un genre où les chefs-d'œuvre sont si nombreux. Ambroise Thomas est descendu à son tour dans la lice : sa messe, déjà exécutée l'année dernière à pareil jour, méritait bien l'honneur qu'on lui a fait de la choisir encore pour la solennité de cette année. *Bis repetita placent*, et s'il fallait en solliciter une troisième audition, l'autre axiome : *Numero deus impare gaudet*, pourrait être invoqué avec pleine convenance et justice.

C'est en effet une œuvre de caractère essentiellement pur et religieux que la messe d'Ambroise Thomas. La majesté s'y unit à une élégance exquise, à une grâce distinguée, qui exhalent un parfum de vertus angéliques et n'ont rien de la coquetterie mondaine. Le *Kyrie* abonde en intentions fines, en combinaisons ingénieuses, qui se succèdent avec un intérêt soutenu. Le *Gloria* est un morceau complet, large de proportions, magnifique d'ensemble, au milieu duquel intervient un solo pour voix de femme sur ces paroles : *Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.* C'est un repos habilement ménagé entre ces masses de voix et d'instruments, qui commencent et reprennent avec toute leur puissance. Dans le *Credo*, que les voix d'hommes attaquent d'abord, et auquel toutes les autres voix viennent successivement faire acte d'adhésion, il y a un fort beau solo pour voix de ténor. Le *Sanctus* est écrit pour voix de basse. Le *Salutaris hostia* sert de texte à un excellent et charmant duo pour ténor et basse. L'*Agnus Dei* est confié à la voix de femme, qui répète encore une fois, mais sur un autre thème, les paroles du *Qui tollis*. Enfin, la messe se termine par un *Laudate* général et par un retour de la musique du *Sanctus* sur les paroles d'un *Hosannah*, en forme de conclusion chaleureuse et grandiose.

Puisqu'on n'applaudit pas à l'église, il faut bien chercher dans d'autres témoignages la preuve du succès. Nous ne dirons pas seulement que, dès la première audition, la messe d'Ambroise Thomas avait conquis tous les suffrages doués de quelque valeur, de quelque influence, et que la seconde audition les lui a plus que jamais assurés ; mais nous ajouterons que cette seconde audition avait attiré une foule immense, que la vaste église n'a pu contenir tout entière ; nous ajouterons que le produit de la quête et des offrandes s'est élevé à plus de 5,000 francs, qui seront versés dans la caisse de l'Association des artistes-musiciens.

Monseigneur l'évêque de Limoges présidait à la solennité religieuse. Comme les précédentes années, l'éminent et dévoué chef d'orchestre Tilmant dirigeait les phalanges musicales, composées de six cents artistes, choristes et instrumentistes. Comme l'année dernière, les trois solistes étaient Mlle Lefebvre, MM. Masset et Battaille. Tous les trois ont fait preuve d'un talent de premier ordre. La voix de Mlle Lefebvre n'avait jamais paru plus égale, ni plus pure. Dans les chœurs figuraient tous les élèves du Conservatoire, les adultes de l'Orphéon, les élèves du Gymnase musical militaire joints aux coryphées de l'Opéra-Comique et du Théâtre-Lyrique. Par une exception rare en cette saison, le soleil inondait de flots de lumière cette belle et sonore enceinte de Saint-Eustache, l'église musicale par excellence, en même temps que l'orchestre et les chœurs la remplissaient de flots d'harmonie.

P. S.

CORRESPONDANCE.

Bruxelles, 24 novembre.

La mise en scène des *Amours du Diable* était en quelque sorte une obligation imposée à la direction du Théâtre-Royal par le sentiment national. Il est naturel que l'œuvre d'un compositeur belge ait à Bruxelles le pas sur toute autre. L'entrepreneur n'a pas fait les choses à demi. Le spectacle est somptueux, comme il convient qu'il soit pour une pièce féerie. M. Philastre a fait, comme d'habitude, merveille dans ses décorations. Les costumes sont frais, et les machines jouent leur rôle à merveille. Quant à la musique, elle est ce que vous savez; je n'ai pas à en refaire l'analyse déjà donnée dans la *Gazette*. L'exécution n'est point parfaite; mais Mlle Lemaire, gracieuse et dramatique tour à tour dans le personnage du démon féminin, a payé pour ceux de ses partenaires qui n'ont acquitté leur dette qu'en partie. Le public, qui se laisse prendre volontiers par les yeux, court aux *Amours du Diable*, et les abondantes recettes produites par cette curiosité permettent à la direction de préparer à loisir des nouveautés lyriques plus importantes.

Louise Miller, de Verdi, sera le premier ouvrage représenté. *Le Nabab* viendra immédiatement après. Les répétitions de ces deux opéras marchent concurremment.

Le climat de la Belgique a encore fait des siennes. Une indisposition de notre premier ténor a été cause d'un assez long chômage du répertoire lyrique supérieur. Pour faire droit aux réclamations énergiques des abonnés, l'entrepreneur a fini par où il aurait dû commencer, c'est-à-dire par donner un remplaçant provisoire à l'artiste légitimement empêché. Un artiste qui nous est connu, M. Bauche, actuellement directeur du théâtre de Verviers, a été appelé un beau matin par le télégraphe électrique, et quelques heures après chantait dans *les Huguenots*. Deux jours après, il a fait dans *la Juive* une seconde apparition, puis il est retourné à Verviers, cédant la place à M. Mathieu, qui, rétabli, reprenait son service. On assure que moyennant l'autorisation qui lui était donnée de supprimer la comédie, le drame et le vaudeville, dont l'exploitation était imposée à ses prédécesseurs, l'entrepreneur du Théâtre-Royal s'était engagé à doubler les premiers emplois de l'opéra et de l'opéra comique, afin de parer aux éventualités des indispositions. Cette mesure, qui devrait être adoptée dans tous les théâtres où l'opéra est la base du répertoire, a été éludée. Un seul ténor pouvait suffire il y a vingt-cinq ans; mais la musique dramatique a pris depuis lors des développements qui ont doublé les fatigues de l'emploi et ne permettent plus que le fardeau en soit supporté par un seul. Pour se faire payer des appointements énormes, les ténors allèguent ce motif assez plausible, qu'ils s'usent vite au métier qu'on leur fait faire. Ils n'auraient rien à dire si, prenant deux premiers sujets au lieu d'un, l'impresario payait à chacun d'eux la moitié du traitement affecté à l'emploi. Cette innovation serait dans l'intérêt de tous : dans l'intérêt du public, dont les plaisirs seraient plus variés; dans l'intérêt des directeurs, dont la fortune ne dépendrait pas de la santé ou du caprice d'un seul artiste; dans l'intérêt des chanteurs enfin, qui, ayant moitié moins de fatigues, verraient leur carrière doublée et n'auraient pas le chagrin d'être vieux avant l'âge.

Depuis tout à l'heure un mois les demoiselles Ferni sont à Bruxelles, où le meilleur accueil est fait à leur talent. Elles se sont fait entendre au

Théâtre-Royal, puis à celui des Galeries-Saint-Hubert, puis à la Grande-Harmonie, puis dans un concert philanthropique, au bénéfice de l'institution des crèches, toutes ces auditions sans préjudice d'une soirée donnée pour leur propre compte, avec adjonction de morceaux de chant et de fables récitées par M. Lachambaudie. Sans mettre Mlle Virginia Ferni sur la même ligne que Teresa Milanollo, qui doit à son organisation tout exceptionnelle d'avoir conquis dans l'art une place à part, on applaudit à ses brillantes qualités de virtuose. Les amateurs ne lui reprochent qu'une chose, c'est d'avoir joint un *Carnaval villageois* au fameux et inévitable *Carnaval de Venise*. C'est bien assez de ce dernier dont on a cruellement abusé. Le titre du morceau est absurde, attendu qu'au village on ne connaît pas le carnaval, ce turbulent enfant des grandes villes. Et le morceau lui-même n'est pas de force à faire passer sur cette fausse association de mots.

L'Association des artistes musiciens a donné son premier concert de la saison. On y a entendu la symphonie de M. Ulrich, couronnée par l'Académie de Belgique dans le concours ouvert à l'occasion du mariage du prince royal. Une seconde audition a confirmé les amateurs dans cette opinion que M. Ulrich est un artiste de mérite, sachant à merveille tirer parti des ressources d'un orchestre, mais dont les idées manquent essentiellement d'originalité. Que cette qualité lui vienne, et l'Allemagne aura un bon compositeur de plus. Dans ce même concert, où figuraient encore les sœurs Ferni, couple gracieux et inséparable, M. Audran a chanté deux romances de manière à prouver à ceux qui en auraient encore douté, qu'il n'y a pas de musique, si légère qu'elle soit, à laquelle un interprète habile ne puisse donner de l'importance.

La Sainte-Cécile est une fête très-généralement célébrée en Belgique, où l'instinct musical est répandu dans toutes les classes de la population. Il n'est pas d'église de grande ou petite ville, de bourg ou de village où l'on ne chante ce jour-là une messe de circonstance. La patronne des musiciens est également honorée à Paris, je le sais, par de brillantes solennités où l'on entend les chefs-d'œuvre des maîtres. Mais ce que nous avons de plus que vous, ce sont les banquets de la Sainte-Cécile. Il est peu de sociétés de musique vocale et instrumentale, et le nombre en est grand dans notre pays, où l'on ne se réunisse le 22 novembre pour célébrer, le verre d'une main et la fourchette de l'autre, la fête de la bienheureuse patronne. Le plus brillant des banquets qui se donnent à Bruxelles en cette circonstance est celui de la Grande-Harmonie. Cent convives y étaient réunis cette année sous la présidence du bourgmestre de la ville. Commencé à cinq heures, ce repas monstrueux a duré jusqu'à minuit. Et ne croyez pas que le temps s'y soit passé en conversation. Les assistants avaient chose bien autrement sérieuse à faire. Ils ont justifié la réputation de zèle gastronomique qu'ont eue de tout temps les habitants de nos provinces, et celle d'un penchant décidé pour le culte de Bacchus qui distinguait, dit-on, jadis, les musiciens de tout pays.

ÉPHÉMÉRIDES MUSICALES.

27 novembre 1741. Naissance du célèbre violoncelliste Jean-Pierre Duport aîné, à Paris.

28 — 1822. Première représentation de *Valentine de Milan*, opéra posthume de Méhul. (Méhul était mort le 18 octobre 1817.)

29 — 1814. Première exécution de la cantate de Beethoven : *Der glorreiche Augenblick*, à Vienne. Cette œuvre de circonstance est d'ailleurs peu digne de l'illustre compositeur.

30 — 1796. Naissance de Jean-Charles-Godefroi Loewe à Lobejün (Saxe). Les ballades de ce compositeur sont très-célèbres en Allemagne.

1er décembre 1781. Naissance de Charles-Philippe Lafont à Paris. Ce célèbre violoniste, élève de Kreutzer et de Rode, et maître de Teresa Milanollo, mourut le 23 août 1839.

2 — 1837. Première représentation du *Domino noir* d'Auber, à l'Opéra-Comique de Paris.

3 — 1829. Naissance de Mme Ugalde (née Beaucé), à Paris.

Théodore PARMENTIER.

NOUVELLES.

*** La reprise du *Comte Ory* a eu lieu vendredi. Ce charmant ouvrage est un de ceux qui ne devraient jamais quitter le répertoire ; mais la difficulté du rôle principal, écrit pour la voix exceptionnelle d'Adolphe Nourrit, est un obstacle sérieux à ce qu'il s'y maintienne. Boulo s'était chargé de ce rôle redoutable, et il s'en est acquitté avec le talent qu'il doit à des études suivies, avec le charme de voix qu'il tient de la nature. Obin, Massol, Mlle Marie Dussy, qui jouait le rôle de page, se sont particulièrement distingués ; la mémoire de Mlle Nau semblait hésiter dans quelques passages du récitatif. Mlle Dameron fait acte de complaisance et de résignation en s'affublant du costume de Ragonde.

*** Mlle Emmy La Grua continue ses débuts au Théâtre-Impérial de Vienne, et le public l'a tout à fait adoptée. Dans *les Huguenots*, elle a joué le rôle de Valentine de manière à être rappelée deux fois après le duo du troisième acte et quatre fois après la grande scène du quatrième. C'est surtout dans cette partie du chef-d'œuvre qu'elle a produit un effet extraordinaire et révélé au public des beautés qu'il n'avait pas encore si vivement senties.

*** Le répertoire de l'Opéra-Comique se maintient, et *le Nabab* continue d'y occuper la première place.

*** Dimanche dernier, *le Toréador*, *la Fille du régiment* et *les Noces de Jeannette* avaient plus que rempli la salle.

*** On vient de placer dans le foyer de l'Opéra-Comique le buste en marbre blanc de Duni, l'un des plus célèbres et des plus anciens compositeurs qui aient travaillé pour ce théâtre. Il était né à Matera le 8 février 1709 et mourut à Paris le 11 juin 1775. Le buste est l'ouvrage de M. Therasse.

*** Le Théâtre-Lyrique a repris *les Amours du Diable*, musique de Grisar. Mme Colson y remplit toujours avec le même succès le principal rôle.

*** Le succès de Mme Marie Cabel va grandissant de jour en jour. Cette semaine, la délicieuse artiste a chanté quatre fois *le Bijou perdu* avec une perfection et un charme indicibles ; chaque soirée a été pour elle l'occasion du plus brillant triomphe. A l'approche du congé que Mme Cabel est en droit de prendre en janvier, plusieurs théâtres de province se disputent l'avantage de la posséder ; mais la province en sera sans doute pour ses frais d'ambition. Il n'est nullement probable que l'intelligente direction du Théâtre-Lyrique consente à se dessaisir, même pour quelques semaines, du plus sûr élément de recette, dans une saison surtout où il est indispensable de déployer toutes les ressources possibles pour tenir tête aux autres scènes lyriques.

*** La fête des Ecoles, instituée par Mgr l'archevêque de Paris, sera inaugurée, aujourd'hui dimanche, 27 novembre, à onze heures et demie, dans l'église Sainte-Geneviève (Panthéon). Mgr l'archevêque a bien voulu confier au Comité central de l'Association des artistes musiciens de France l'organisation et la direction de toute la partie musicale de cette importante cérémonie. Des morceaux de musique sacrée des grands maîtres anciens et modernes seront exécutés dans l'ordre suivant : Avant la messe, *Alma Trinita*, chœur du xve siècle ; pendant la messe : 1° *Kyrie*, de la messe de l'orphéon, d'Adolphe Adam ; 2° *Lauda Sion*, de Cherubini, pour ténor et basse, chanté par MM. Alexis Dupond et Buquet, maître de chapelle de Sainte-Geneviève ; 3° *O salutaris*, de Lefébure Wély, chanté par Alexis Dupond ; 4° *Agnus Dei*, de la messe de l'orphéon, d'Halévy. Au salut, après la messe : *Ave verum*, de Mozart ; 2° *Ave Maria*, de Miné, chanté par Alexis Dupond ; 3° *Domine salvum*, 4° *Te Deum*. Les morceaux d'ensemble seront exécutés par les élèves du Conservatoire impérial de musique sous la direction de M. Edouard Batiste, professeur au Conservatoire. L'orgue sera tenu par M. Auguste Durand, organiste de Sainte-Geneviève.

*** Une des belles messes de Cherubini a été exécutée le jour de sainte Cécile dans l'église de Saint-Roch ; les soli étaient chantés par Roger, Obin, Mmes Tedesco, Bosio, et autres artistes de l'Académie impériale de musique.

*** Avant son départ pour la Russie, le célèbre violoncelliste, Alexandre Batta se rend à Lyon et de là à Marseille, où il doit donner deux concerts au Grand-Théâtre. Il se dirigera ensuite sur Nice, où il se fera entendre.

*** M. Rubinstein, pianiste de S. A. I. la grande-duchesse Hélène, vient de recevoir de S. M. l'Impératrice une magnifique bague enrichie de diamants.

*** La messe solennelle de M. Ch. Vervoitte, maître de chapelle de la cathédrale de Rouen, a été exécutée le jour de la Sainte-Cécile dans plusieurs villes du nord : Louviers, Elbeuf, etc.

*** M. le chevalier Neukomm, docteur en musique, présentement à Berlin, vient d'être élu membre de l'Académie royale des arts de Prusse.

*** Jeudi dernier a eu lieu dans le sein de la Société Sainte-Cécile le concours de violon soliste, ouvert entre les artistes de l'orchestre. Cinq concurrents se sont disputé les suffrages de leurs camarades. M. Colblain, ancien membre de la Société, a été l'heureux élu. Il a joué avec beaucoup d'art le concerto en *mi* majeur de Vieuxtemps, accompagné de double quatuor. M. Ed. Lapret, beaucoup plus récemment admis dans l'association, n'a manqué la première place que de quelques voix. Il a joué *l'Otello*, d'Ernst, et a produit une sensation si vive, qu'il a été deux fois interrompu par les applaudissements de ses juges, et accueilli à la fin par une troisième salve de bravos sympathiques. Cet artiste, qui travaille sérieusement sous l'habile direction de son professeur Armingaud, peut compter sur un brillant succès dans les soirées où il se fera entendre cet hiver.

*** M. Auguste Vanden Berghe, l'un de nos peintres les plus distingués, amateur violoniste d'un mérite réel, vient d'être enlevé en quelques heures à sa famille et à ses nombreux amis. Mercredi dernier, il exécutait encore sur un magnifique stradivarius une des œuvres de notre immortel Beethoven, et aucun des artistes éminents qui l'entouraient ne pouvait prévoir que, le lendemain matin, il apprendrait la mort de cet excellent ami. En 1833, Vanden Berghe avait obtenu la médaille d'or pour son tableau d'*Alice et Cora*, dont la gravure est devenue populaire. En 1839, il obtint la croix d'honneur pour son tableau d'une *Descente de croix*.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Arras*, 24 novembre. — Une messe de M. Elwart a été exécutée par la Société philharmonique, à l'occasion de la fête de sainte Cécile. Le style de cette œuvre est large, essentiellement religieux ; l'exécution en a été plus que satisfaisante. Pendant l'offertoire on a joué l'*andante* de la belle ouverture du *Juif errant*. Une quête se faisait au bénéfice de l'Association des artistes musiciens.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Liverpool*. — *Les Huguenots* viennent d'être représentés au théâtre royal avec un immense succès. La foule s'y est portée avec un empressement que justifiait une exécution remarquable dans son ensemble, et telle qu'on pouvait à peine l'attendre d'un théâtre provincial. Les rôles de Raoul et de Marcel ont été supérieurement rendus par MM. Reichardt et Formes. On peut dire de ce dernier qu'il est vraiment l'idéal du personnage, et quant au premier, excepté Mario, nul ténor ne saurait lui être préféré. Mme Caradori a fort bien chanté le duo du troisième acte avec Marcel. Mlle Zimmerman remplit convenablement le rôle de Marguerite, et miss Fanny Huddart est charmante dans celui du page ; MM. Gregorio Kuchler représentent bien Saint-Bris et Nevers. La bénédiction des poignard et les derniers chants des martyrs, au cinquième acte, ont produit un effet extraordinaire.

*** *Cologne*, 12 novembre. — Le second concert dirigé par Ferdinand Hiller a dû son charme particulier à la présence de Mme Schumann (Clara Wieck), qui a joué le concerto en *mi* bémol de Beethoven, et quelques petites pièces de Mendelssohn. Le programme comprenait, du reste, une symphonie de Schumann ; un psaume pour deux chœurs et orchestre, de Mendelssohn ; un hymne de Haendel, composé pour le couronnement de Georges II, en 1727 ; l'ouverture d'*Oberon*, et celle de Macfarren pour son opéra de *Don Quixote*. Sous peu de jours, commencera une série de soirées de musique de chambre, dans le genre des matinées d'Alard à Paris, avec cette différence qu'il y aura trois pianistes, Ferdinand Hiller, Franck et Reinecke, ainsi que deux premiers violons, Hartmann et Pixis, qui joueront alternativement. M. Reinthaler vient d'être engagé à l'ecole de musique comme professeur de chant et de solfége.

*** *Berlin*. — Pour la fête de la reine, le Théâtre-Royal a donné *Olympie*, de Spontini. Le même théâtre a donné, dans la première quinzaine de novembre, deux représentations de *la Muette*, d'Auber. Au théâtre Wilhelmstadt nous avons eu *Lestocq*, du même auteur.

*** *Leipzick*.— Dans le courant du mois d'octobre le théâtre de la ville a donné *Robert-le-Diable* et deux opéras d'Auber : *le Maçon* et *Fra Diavolo*. La reprise des *Deux journées* (en allemand, *le Porteur d'eau*), de Cherubini, a été un véritable événement.

*** *Manheim*. — La Tonhalle a mis au concours un prix de dix ducats pour le meilleur quintette pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson. Le terme du concours est le mois de mai 1854.

*** *Weimar*. — L'opéra nouveau de M. Dorn, *les Nibelungen*, a été reçu ; la représentation en a été différée jusqu'après cessation du deuil de la cour. F. Liszt a reçu du prince régent de Bade la croix de commandeur de l'ordre de Zaehring.

*** *Copenhague*. — Une troupe italienne doit donner ici des représentations cet hiver.

*** *Trieste*. — Le célèbre pianiste Fumagalli a donné son premier concert au Grand-Théâtre, le lundi 14 novembre. Sa fantaisie sur les motifs du *Prophète*, son étude pour la main gauche (*Casta diva* de *Norma*), sa *Polka des Magots*, la *Danse des Sylphes* de Godefroid, et *Un Carnaval de plus*, ont excité le plus vif enthousiasme. L'excellent piano que M. Erard a envoyé expressément en Italie à ses frais pour suivre Fumagalli dans sa tournée artistique, a beaucoup contribué à faire valoir sa brillante exécution.

*** *Boston*. — La saison des concerts vient à peine de s'ouvrir, et déjà M. Ole-Bull annonce son concert d'adieu. Le célèbre violoniste norwégien compte toujours parmi nous de nombreux admirateurs de son talent.

ERRATUM.

Dans l'annonce des *Fleurs d'Italie*, publication de M. Bonoldi, lisez 55 morceaux au lieu de 35.

Le Gérant : BRANDUS.

Pour paraître le 1er décembre

Chez BRANDUS et Ce, 103, rue Richelieu:

DIX NOUVELLES BAGATELLES

POUR LE PIANO, PAR

A. LE CARPENTIER

1. L'Ambassadrice.
2. Les Diamants de la Couronne.
3. Le Domino noir.
4. L'Eclair.
5. Les Huguenots.
6. La Juive.
7. La Part du Diable.
8. Le Pré aux Clercs.
9. Le Postillon de Longjumeau.
10. Robert-le-Diable.

PRIX DE CHAQUE : 5 FR.

Sous presse :

LE CHEMIN DU PARADIS

Romance avec accompagnement de piano, par

J. BLUMENTHAL

PRIX : 4 FR.

PARODIE DE LA FAVORITE

GRANDE SCÈNE COMIQUE,

Paroles de ALF. DESCHAMPS, musique arrangée par HERVÉ,

Chantée par ACHARD.

PRIX : 5 FR.

CHEZ LES MÊMES ÉDITEURS :

FANTAISIE BRILLANTE SUR DES MOTIFS D'AUBER

Composée pour VIOLON avec accompagnement de piano, par

Pm. DE CUVILLON.

Op. 11. — Prix : 9 fr.

Chez BRANDUS et Cie, Éditeurs,

RUE RICHELIEU, 103.

MANUEL GÉNÉRAL

DE

MUSIQUE MILITAIRE

A L'USAGE DES ARMÉES FRANÇAISES,

COMPRENANT :

1° L'esquisse d'une histoire de la musique militaire chez les différents peuples, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours ;

2° La nouvelle organisation instrumentale prescrite par l'ordonnance ministérielle du 19 août 1845 ;

3° La description et la figure des instruments de M. Adolphe Sax ;

4° Quelques instructions pour la composition et l'exécution de la musique militaire.

PAR

GEORGES KASTNER

PRIX : 10 FR. NET.

LES

DANSES DES MORTS

Dissertations et recherches historiques, philosophiques, littéraires et musicales sur les divers monuments de ce genre qui existent ou qui ont existé tant en France qu'à l'étranger,

ACCOMPAGNÉES DE

LA DANSE MACABRE

Grande ronde vocale et instrumentale, paroles d'Edouard THIERRY,

ET D'UNE SUITE DE PLANCHES REPRÉSENTANT DES SUJETS TIRÉS D'ANCIENNES DANSES DES MORTS,

PAR

GEORGES KASTNER

PRIX : 25 FR. NET.

Il a été tiré de cet ouvrage vingt exemplaires sur vélin numérotés,

PRIX DE CHAQUE EXEMPLAIRE : 50 FR.

Chez BRANDUS et Ce, 103, rue Richelieu.

LE

NABAB

Opéra comique en trois actes,

POÈME DE MM. SCRIBE ET DE SAINT-GEORGES, MUSIQUE DE

F. HALÉVY

AIRS DE CHANT DÉTACHÉS AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO :

Nos 1. AIR chanté par Mlle Favel : « *Esclave au teint bruni.* » 4 50
2. DUO chanté par Mlle Favel et M. Couderc : « *C'est vous qui me devez de la reconnaissance.* » . . 7 50
3. ARIETTE chantée par M. Mocker : « *Quand un maître, un tyran, au travail nous enchaîne.* » 5 »
3 *bis*. La même, transposée un ton plus bas (baryton). 5 »
4. AIR chanté par Mme Miolan-Carvalho : « *Que vois-je, ô ciel!* » . . . . . 6 »
4 *bis*. Le même, transposé un ton plus bas (contralto). 6 »
5. COUPLETS chantés par M. Mocker : « *De la philosophie, amis, je me défie.* » . . . . . 5 »
5 *bis*. Les mêmes, transposés un ton plus bas (baryton). 5 »
6. COUPLETS du tabac chantés par M. Bussine : « *Le destin comble mes vœux.* » 4 50
6 *bis*. Les mêmes transposés un ton plus haut (ténor). 4 50
7. DUO chanté par M. Couderc et Mme Miolan-Carvalho : « *Je vous pardonne, tant je suis bonne.* » 6 »
Nos 8. AIR chanté par M. Bussine : « *Pour toi mon estime est grande.* » 4 50
8 *bis*. Le même, un ton plus bas (basse). 4 50
9. DUO chanté par M. Bussine et Mme Miolan-Carvalho : « *Mettons un terme à ses alarmes.* » . . 9 »
10. DUO chanté par M. Ponchard et Mlle Favel : « *Quand sur les bords du Gange.* » . . . . . 5 »
11. ROMANCE chantée par Mme Miolan-Carvalho : « *Mon oncle a dit, dans sa colère.* » . . . . . 3 »
12. La même, chantée par M. Couderc : « *Je dois, par une loi sévère.* » . . . . . 3 »
13. COUPLETS DU CHASSEUR GALLOIS, chantés par M. Bussine et Mme Miolan-Carvalho : « *Lorsque la nuit est claire.* » . . . . . 4 »
13 *bis*. Les mêmes pour voix seule. . . . . 3 »
14. DUO chanté par Mlle Favel et M. Couderc : « *Je vous l'ai dit, mylord.* » . . . . . 5 »

LA PARTITION
Pour piano et chant, arrangée par VAUTHROT, format in-8°,
PRIX NET : 15 FR.

LA PARTITION
Pour piano solo, arrangée par VAUTHROT, format in-8°,
PRIX NET : 18 FR.

La grande partition, 400 fr. — Les parties d'orchestre, 400 fr.

ARRANGEMENTS

POUR PIANO.

Ouverture arrangée par Vauthrot, avec acc. de violon, *ad lib.* 7 50
— arrangée à 4 mains . . . . . 9 »
Burgmuller (FRED.). Valse brillante . . . . . 5 »
La même en feuille 2 50
La même à 4 mains. 7 50
Croisez (A.). Fantaisie facile . . . . . 5 »
Duvernoy (J.-B.). Op. 219. Fantaisie . . . . . 5 »
Ettling. Suite de valses, acc. de violon, flûte ou basse, *ad lib.* 5 »
La même à 4 mains . . . . . 6 »
Lénoncourt (A. DE). Schottisch . . . . . 4 »
Le Carpentier. 150e et 151e bagatelles, chaque. . . . . 5 »
Musard. Deux quadrilles, chaque 4 50
Les mêmes à 4 mains, chaque 4 50
Marx. Quadrille facile 4 50
Pasdeloup. Polka . . . . . 3 »
Roselien (H.). Op. 142. Fantaisie 7 50
Talexy (A.). Polka-Mazurka. . . . . 4 »
Voss (CH.). Op. 168. Fantaisie élégante. . . . . 6 »
Wolff (ED.) Op. 180. Reminiscence, duo à 4 mains . . . 9 »

POUR DIVERS INSTRUMENTS.

Les airs arrangés pour violon seul . . . . . 6 »
— pour flûte seule. 7 50
— pour cornet seul 7 50
— pour deux cornets, en 2 suites, chaque. . . 6 »
Ettling. Suite de valses pour grand orchestre . . . . . 9 »
La même pour petit orchestre. . . . . 5 »
Louis (N.). Fantaisie pour piano et violon . . . . . 19 »
Marx. Quadrille pour grand orchestre. . . . . 9 »
Le même pour petit orchestre . . . . . 5 »
Musard. Deux quadrilles pour grand orchestre, chaque . . 9 »
Les mêmes pour petit orchestre. . . . . 5 »
Rémusat. Op. 26. Fantaisie pour flûte avec accompagnement de piano 7 50
L'Ouverture à grand orchestre. . . . . 20 »
— en partition . . . . . 20 »

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Ce, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

20e Année. | No 49. | 4 Décembre 1853.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, ET POUR TOUTE LA SUISSE. Chez M. Ed. de la Flèchière, 193, rue du Terraillet.
Bruxelles. Delrie Tomson, 15, rue des Dominicains.
Londres. S'adresser à M. Davison (Wessel et Cie), 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Maison Brandus, perspective Nevski.
Berlin. Schlesinger, 34, u.d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paroît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Nos abonnés reçoivent, avec le présent numéro, une fantaisie pour piano de J. Blumenthal, sur LE CHEMIN DU PARADIS, mélodie du même auteur, et qui obtient en ce moment une vogue dont il y a peu d'exemples.

SOMMAIRE. — Théâtre impérial Italien, *I Puritani*, Mario et Mme Frezzolini. — Théâtre-Lyrique, *Georgette ou le Moulin de Fontenoy*, opéra bouffe en un acte, paroles de M. G. Vaëz, musique de M. Gevaert, par **G. Bléquet**. — Société Sainte-Cécile, premier concert; Société philharmonique de Paris, etc., par **Henri Blanchard**. — Hoffmann musicien (suite et fin), par **Champfleury**. — Ephémérides. — Nouvelles et annonces.

THÉATRE IMPÉRIAL ITALIEN.

I Puritani.

MARIO ET MME FREZZOLINI.

Nous avons revu *les Puritains*, ce charmant et dernier ouvrage de Bellini, composé pour nous et applaudi chez nous plus que partout ailleurs, ce qui prouve que l'auteur avait su prendre avec un tact admirable la mesure du public, non moins que celle des artistes pour lesquels il écrivait. Aussi, quel succès que celui des *Puritains*, en cette bonne et lointaine année 1835, où chantaient ensemble à Paris Rubini, Tamburini, Lablache et Mlle Grisi! Le succès se prolongea tant que ces artistes nous restèrent fidèles, et lorsque Rubini se détacha le premier de la sainte ligue, Mario lui succéda sans trop de désavantage. Ce n'était plus Rubini sans doute, mais c'était Mario, c'est-à-dire un jeune et brillant élève, formé à l'école du grand maître, nourri de ses leçons, imbu de son style, de son goût, de son art, reproduisant ses traits, en un mot, poussant l'imitation jusqu'où elle peut aller, sans s'abdiquer soi-même et sans tomber dans le servilisme. Pour ceux qui ont entendu Mario à cette époque, il n'y a rien de changé en lui; nous l'avons retrouvé mardi tel qu'il était dix ans plus tôt, bien supérieur à ce qu'il s'était montré l'autre semaine dans *Lucrezia Borgia*. Dès son morceau d'entrée, *A te, o cara, amor talora*, on a pu se convaincre que sa voix était dans toute sa force et dans toute sa fraîcheur; pendant toute la soirée, il en a été de même. C'est surtout dans la romance du troisième acte que Mario a mis le plus de charme et qu'il a produit le plus d'effet. Les bravos ont retenti sans fin : la romance a été redemandée, répétée; deux gros bouquets sont même tombés aux pieds du délicieux chanteur, qui les a ramassés avec une parfaite courtoisie. Bref, toute cette soirée peut être intitulée : *Triomphe de Mario!*

A côté de lui, dans ce rôle d'Elvira tout rempli du souvenir de Mlle Grisi, paraissait pour la première fois une cantatrice célèbre, une des gloires musicales de l'Italie, populaire chez nous par le nom plus que par le talent, dont nous n'avions saisi qu'un échantillon il y a deux ou trois ans, dans un concert à la salle Sainte-Cécile, Mme Frezzolini. Nous pouvons dire que sa popularité française a commencé dans ce journal même. Au mois de mai 1841, une série d'articles fort bien faits nous arriva d'Italie : ces articles étaient signés Z. Z. et contenaient des esquisses biographiques et critiques sur les illustrations de la scène italienne. La première de ces esquisses était consacrée à Mme Frezzolini, et en caractérisant la révolution qui dès lors s'opérait dans le goût musical, la tendance exclusivement dramatique de la jeune école, et le mouvement prononcé qui l'entraînait du genre bouffe au genre sérieux, le biographe plaçait Mme Frezzolini à la tête de la révolution chantante.

« Erminia Frezzolini, disait l'écrivain (que nous croyons pouvoir » nommer aujourd'hui de son vrai nom, Jules Lecomte), est née à » Orvieto, dans les Etats du pape, en 1819. Son père est encore un » des chanteurs les plus renommés dans ce genre que le talent de sa » fille aura puissamment contribué à ruiner, c'est-à-dire que c'était » un basso-bouffe. Erminia a accompli de fortes études. Son père, » excellent musicien, l'a rendue de bonne heure pianiste, et elle a étu- » dié le contre-point d'une façon bien plus sérieuse que ne le font or- » dinairement les femmes, avec Nencini, le célèbre professeur du » lycée de Florence.

» Pour le chant, ses premières études ont été confiées au vieux » Ronconi, le père d'un des plus célèbres artistes que possède aujour- » d'hui l'Italie, le plus révolutionnaire de tous peut-être, et dont nous » aurons à nous occuper plus tard. (Ceci s'écrivait en 1841; voir la » *Revue et Gazette musicale* du 16 mai, n° 33.) Marie Malibran ayant » eu occasion d'entendre la jeune Erminia, voulut l'étudier, se rendre » compte de ses dispositions, et désira bientôt que son frère Manuel » Garcia lui donnât des leçons, disant qu'avec une bonne direction et » les éléments qu'elle offrait, elle serait certainement un jour une des » gloires de l'art lyrique de sa patrie. Ces paroles de l'illustre virtuose » sont restées comme une tradition dans la famille d'Erminia : au- » jourd'hui elle réalise la prédiction de l'immortelle cantatrice.

» Après avoir reçu de Manuel Garcia les plus précieuses leçons, la » jeune Frezzolini fut confiée à Tacchinardi, avec lequel elle étudia en » 1836 et 1837. Dans le même temps elle s'occupait de déclamation » lyrique avec les célèbres Morrochesi et Martolini, de Florence.

» Le carnaval de 1837-38 arrivé, elle fut jugée en état de débuter, » et elle fit sa première apparition au théâtre Cocomero de Florence, » par la *Beatrice di Tenda*, et peu après dans *Marco Visconti*, qui fut » écrit spécialement pour elle. Il fut aisé de juger dès lors que c'était

» l'aurore d'un beau et pathétique talent qui se levait sur l'horizon » musical de l'Italie. »

Cette aurore date de seize années, et nous ne l'avons pas vue se lever. Mme Frezzolini a chanté sur tous les théâtres d'Italie ; elle a chanté en Allemagne, en Angleterre, en Russie, et pour la première fois elle vient chanter en France. Est-elle parvenue au midi de sa carrière, ou bien ne penche-t-elle pas un peu vers le couchant? Assurément, c'est encore une belle et grande artiste, belle de physionomie passionnée, mobile, éloquente, belle de gestes expressifs sans exagération aucune, et toujours élégantes, grande de talent consommé, de voix sympathique et souverainement habile; mais la fatigue s'y fait un peu sentir; mais le timbre de cette voix, qui a dû faire et qui fait encore des miracles, est un peu effacé : la cantatrice a besoin de traverser la région des brouillards pour arriver au plein soleil, dans les sommités de l'échelle musicale.

Telle qu'elle est encore, Mme Frezzolini mérite une place distinguée, et l'a conquise, au bruit des bravos. Si dans la fameuse polonaise, *Son vergine vezzosa*, elle a paru manquer de cette fraîcheur, de cette légèreté, de ce *brio* virginal qui font le charme du morceau, elle a bien pris sa revanche dans l'air : *Qui la voce sua suave*, qu'elle a chanté de manière à émouvoir, à étonner, à satisfaire les plus difficiles. Peut-être les rôles de demi-caractère ne conviennent-ils pas à Mme Frezzolini, et ne lui faut-il que du drame sans mélange de sourire et de gaîté.

Des autres rôles nous avons peu de chose à dire, si ce n'est que l'excellent Tamburini a pris le rôle de Lablache, et qu'un autre artiste a été forcé de prendre le rôle de Tamburini. Nous ne nommerons pas cet autre : respect au courage malheureux ! Seulement il en est résulté que le duo terrible qui ébranlait toujours les murs de Favart, de Ventadour, et qui certainement eût fait tomber ceux de Jéricho, s'est terminé doucement, dans le plus profond silence, comme un duo de tourterelles. Il y a des amateurs qui s'en plaindront : nous ne sommes pas du nombre. Nous avons toujours trouvé que Bellini avait eu deux torts en composant ce duo, celui d'écrire pour les voix comme pour les instruments de cuivre, et celui de se piller lui-même, en se souvenant un peu trop du thème du premier chœur de *Norma*.

R.

THÉATRE-LYRIQUE.

GEORGETTE OU LE MOULIN DE FONTENOY,

Opéra bouffe en un acte, paroles de M. G. Vaez, *musique de* M. Gevaert.

(Première représentation.)

Le moulin de Fontenoy ! cela rappelle de grands souvenirs. Il s'agit effectivement d'un moulin situé au village ou près du village de Fontenoy ; et André, neveu de Clovis, y épouse Georgette fort peu de jours avant la bataille qui a rendu ce lieu si célèbre. Il y est question à plusieurs reprises du duc de Richelieu et du maréchal de Saxe, et ce qu'il y a de plus remarquable, c'est que Georgette, la meunière, y déclare, sans susciter la moindre objection, que les militaires français ne sauraient lui donner d'inquiétude. — « Ce sont des amis, » — dit-elle. Si telles étaient, dès 1745, les dispositions de la Belgique, qu'on appelait alors les Pays-Bas autrichiens, que sont-elles aujourd'hui?

On voit rarement de meunières aussi jeunes que cette Georgette. *A peine au sortir de l'enfance*, elle dirige toute seule un établissement industriel et commercial qui, en France, exigerait l'intelligence et l'activité d'un homme fait et rompu aux affaires. Et cependant les travaux, les soucis de son exploitation ne l'empêchent pas de songer aux amours et n'ôtent rien à sa gaîté. Le dirai-je? Il le faut bien, dût-on l'accuser d'un peu de coquetterie. Elle a quatre amoureux. Quatre, ni plus, ni moins : M. le notaire de Fontenoy, dont je regrette ne pouvoir vous dire le nom ; M. Corbin, régisseur d'une terre des environs; M. Clovis, agriculteur ou horticulteur du pays, et M. André, neveu dudit Clovis. Faut-il ajouter que c'est M. André qu'elle préfère? Il n'a pas le sou, mais il est jeune. Les autres ont du bien, mais ils sont vieux et ridicules, d'une bêtise ineffable, poltrons *comme la lune*. C'est l'un d'eux qui le dit. Sur quoi se fonde-t-il pour adresser à l'astre des nuits une telle injure?

Cela étant posé, on se doute bien que les trois prétendants surannés vont subir mille mésaventures. Cela leur est dû. Georgette y travaille de son mieux. Jamais meunière flamande n'a payé de plus d'ingratitude la passion dont elle était l'objet. Pauvres amoureux! Les railleries, les coups de bâton, les coups de sabre et même les coups de dent, — ces derniers ne viennent pas de la meunière, mais de son chien, ce qui est plus désagréable, — tous ces inconvénients ne sont que le prélude d'une triple mystification dont ils sont à la fois les agents et les victimes. Que vous dirai-je? Lorsque Clovis consent enfin au mariage de son neveu, il s'estime heureux d'en être quitte à si bon marché.

La musique s'accommode à merveille de ces folies, et M. Seveste, à notre avis, gagnerait beaucoup à entrer plus résolument dans cette voie de l'opéra bouffe, si peu explorée en France, et où il a déjà fait un pas si heureux en donnant *la Poupée de Nuremberg*.

Un assez vif intérêt s'attachait à la première représentation de cet ouvrage. C'était le coup d'essai d'un jeune artiste, élève du Conservatoire de Bruxelles, et à qui la recommandation de M. Fétis avait servi de passeport. M. Gevaert n'a pas démenti les espérances de son maître. Il sait de la musique et de la composition tout ce qu'on en peut savoir. L'harmonie, le contre-point, l'orchestre, n'ont plus pour lui de mystères. Il écrit avec une facilité, un naturel et une élégance remarquables. Il a beaucoup d'esprit, d'entrain, de verve et des intentions comiques que l'auditeur saisit du premier coup, ce qui est une qualité fort rare. Ses modulations sont fréquentes, mais toujours heureuses, et l'on sent qu'elles n'ont pas été cherchées. Rien dans sa musique ne trahit le travail ni l'effort. Sa mélodie est originale, et souvent très-distinguée.

L'ouverture de Georgette est vive, légère et pleine de verve. Entre un *six-huit* d'une extrême rapidité et un *deux-quatre* plus développé, varié et très-brillant, l'auteur a placé un chant moins animé, dont on a remarqué l'élégance originale. Les couplets de Georgette sont charmants. Le trio où les trois barbons se disputent le cœur de la meunière est pétillant de gaîté, et d'une volubilité étourdissante.

Le duo de Georgette avec André brille par d'autres qualités, la grâce, la finesse et une légère teinte sentimentale qui ne perd jamais, pourtant, le caractère bouffe imprimé à toute la partition. La dernière partie de ce morceau roule sur une phrase : *Il faut nous séparer, il faut partir*, dont M. Auber, le grand maître en ce genre, ne désavouerait pas l'élégance. Il y a encore un duo entre Georgette et M. Corbin, et un quatuor, qu'on a vivement applaudis, et très-justement. Le début de M. Gevaert nous promet un compositeur.

L'ouvrage est fort bien exécuté, par l'orchestre d'abord, qui a fait preuve d'une précision, d'une netteté, d'une délicatesse de touche, d'une finesse de nuances, d'une verve enfin qu'on ne saurait trop louer, et qui font le plus grand honneur à son chef, M. Deloffre; puis par les acteurs, MM. Leroy, Grignon, Cabel et Sujol, et surtout par une jeune cantatrice, Mlle Girard, dont le jeu est plein de naturel et de finesse, qui a une voix fort agréable, qui vocalise à merveille, qui *phrase* avec élégance, qui a de l'intelligence, du style, de la grâce, de l'expression, et qui certainement ira loin, si elle ne s'arrête pas en chemin.

G. HÉQUET.

SOCIÉTÉ SAINTE-CÉCILE.

Premier concert.

Ce premier concert, qui a eu lieu dimanche passé, 27 novembre, était en dehors de l'abonnement, ainsi que celui qui sera donné le dimanche 18 décembre, séance consacrée aux œuvres des compositeurs contemporains. Les six concerts de l'abonnement commenceront, aux termes du programme, le troisième dimanche de janvier 1854, et se succéderont de quinzaine en quinzaine, alternativement avec ceux du Conservatoire. Voilà le plan de campagne de la *Société Sainte-Cécile*, qui nous paraît bien constituée et maîtresse de son avenir. Les membres de cette association artistique sont classiques par le choix des morceaux qui forment, pour les deux tiers au moins, les programmes de leurs concerts, et progressistes par les essais d'œuvres nouvelles qu'ils tentent de faire connaître au public musical de Paris, public routinier et stationnaire dans ses goûts, et craignant de manifester son opinion sur des ouvrages qu'il n'a point encore entendus.

L'ouverture *delle Noze di Figaro*, de Mozart, par laquelle a commencé le concert, n'est pas un chef-d'œuvre comme celle de *la Flûte enchantée*; elle est un peu froide et a été dite un peu froidement.

Le chœur de chasse, tiré des *Quatre saisons*, de Haydn, offre la mesure parfaite de l'instrumentation obligée accompagnant les masses chorales. Comme exécution, il faut le dire, les voix n'étaient pas assez nombreuses et n'ont pas toujours chanté juste. De leur côté, les instruments de cuivre étaient lourds de son et de mesure. Après ce morceau, Mlle Louise Lavoye est venue nous dire de sa voix exercée, un peu craintive et pointue parfois, mais toujours juste et du meilleur style de chant, l'air de *la Fée aux roses*, cet écrin de perles mélodiques, qui renferme aussi tous les parfums de la plus suave harmonie, si un air peut être un écrin et contenir des parfums. Quoi qu'il en soit de cette figure hasardée, cet air est fait pour la scène ; mais l'accompagnement est si riche, les mélodies de l'orchestration se groupent si bien autour de la mélodie principale, que ce charmant morceau, comme la cavatine des *Mousquetaires*, *Bocage épais* etc., est un délicieux drame vocal et instrumental. Mlle Lavoye s'y est fait justement applaudir.

Après ce morceau scénique, théâtral, venait une première représentation d'un drame exclusivement instrumental, l'ouverture de *Manfred*, exécutée pour la première fois à Paris. Les amateurs de bonne musique se rappellent que notre excellent pianiste Louis Lacombe a fait exécuter il y a quelques années au Conservatoire un *Manfred* imité de lord Byron, drame symphonique dans lequel il y avait de fort belles choses. Nous ne savons si M. Schumann, le critique et compositeur allemand, a traité le sujet de la même manière, c'est-à-dire en oratorio-symphonique ou en opéra. Quoi qu'il en soit, M. Séghers nous en a fait entendre l'ouverture dans le concert de dimanche dernier. Nous possédons dans notre école française de si belles ouvertures qu'il est difficile de se distinguer maintenant en écrivant une de ces préfaces musicales et dramatiques. L'ouverture de M. Schuman semble assez bien inspirée par le poëte anglais ; mais elle est inspirée aussi par la musique scientifique de Spohr : elle est écrite de ce style serré, enchevêtré d'*imitations* qui ne laisse pas de jour, d'éclaircie, de repos à l'œil du lecteur, ou à l'oreille de l'auditeur. C'est cependant un remarquable morceau symphonique : si l'auteur s'y montre écrivain savant, il y est poëte aussi. On y voit, on y sent bien les tiraillements de cet esprit superbe, Manfred, de cet autre Faust qui évoque les esprits de ténèbre et les force à lui obéir, à comparaître devant lui. Cela est énergiquement exprimé par un fier appel de trompettes, appel aussi impérieux que le sera sans doute celui qui nous convoquera pour le jugement dernier.

Il y a de la mélodie partout dans cette belle ouverture, qu'il faut entendre plusieurs fois pour la bien juger ; mais la mélodie principale du thème, n'est pas assez assise, et ne s'établit pas suffisamment dans la pensée de l'auditeur ; et puis ce motif offre quelque réminiscence avec celui d'une des ouvertures de Weber. On distingue dans la péroraison une chaleureuse marche harmonique en syncopes ascendantes du plus bel effet. Le compositeur, dédaignant, pour terminer cette ouverture, le bruit harmonique qui provoque les applaudissements de la foule, a voulu peindre la retraite des esprits fantastiques évoqués par Manfred, qui reste seul, plongé dans ses méditations et en proie à ses regrets d'amour froissé, perdu, détruit par lui. Cette manière de terminer une symphonie dramatique pleine de verve et de fantaisie, si elle ne provoque pas de bruyants suffrages, ainsi que nous l'avons dit, fait rêver, et rappelle la péroraison aérienne de la belle ouverture du *Démophon* de Vogel. On doit des éloges à M. Séghers et à son orchestre de nous avoir fait connaître ce remarquable morceau, qui réunit science et poésie, et qui aurait remporté une victoire plus signalée et plus décisive s'il avait un plan, une forme plus arrêtés ; mais on pardonne, on applaudit même les novateurs quand ils ont le savoir de M. Schumann.

Le fragment de *la Passion* de Sébastien Bach n'a pas été dit par les exécutants avec beaucoup de passion, — qu'on nous pardonne ce rapprochement de mots — et même assez de respect pour le style rétrospectif du vieux maître. Quant à la symphonie en *la* de Beethoven, qui terminait la séance, elle a été dite magistralement et aussi bien qu'on l'exécute partout ailleurs, si ce n'est que le sublime *andante* a été pris un peu trop vite, à notre avis. Le mode, la mélodie et l'harmonie plaintive de ce morceau demandent plus de mystère et de suavité. C'est un mystère en effet que cette noble et grande élégie. Cet accord parfait mineur qui ouvre la scène n'est-il pas le cri plaintif, mais harmonieux, d'une femme prédestinée qui donne le jour à un être surhumain? C'est Christ, sa naissance, sa jeunesse mystérieuse, sa vie morale et politique, sa mort, sa doctrine lui survivant et faisant tomber le grand empire romain : c'est le résumé de tout cela que vous allez voir, entendre. Ce chant à *mezza voce* des basses qui suit l'accord de *la* mineur, semble nous dire l'anxiété du monde. La mélodie élégante et pure des violoncelles qui se marie à ce chant semble être celle des anges, qui descendent du ciel pour célébrer par leurs divins accents la venue de l'enfant puissant. Il grandit, il parle au monde, et les masses formidables de l'orchestre disent sa parole retentissante ; il meurt, et une harmonie déchirante peint le désordre de la nature ; et puis cette sublime inspiration musicale s'éteint comme Christ. Voilà du moins la vision qui vint illuminer l'esprit de Beethoven, nous a dit un ami du grand compositeur, lorsqu'il écrivait cet hymne solennel. Il faut donc le dire avec religiosité.

Société philharmonique de Paris. — Matinée et soirée musicale chez M. et Mme Pierson et chez M. et Mme Boss.

La Société philharmonique de Paris a près de trente ans d'existence, et quoiqu'elle ressemble à l'Académie de Marseille, qui, au dire de Voltaire, était comme les honnêtes filles qui font peu parler d'elles, elle fait assez de bruit quand elle fonctionne, car elle est composée d'amateurs qui ne se piquent pas beaucoup de jouer *piano* et d'observer les nuances. Cette Société se plaît à l'exécution des ouvertures de nos opéras, et son orchestre assez nombreux est fort bien dirigé par un estimable artiste qui a nom Roussette, et qui, dimanche dernier, a donné un concert vocal et instrumental dans la salle Barthelémy, où solistes, prix du Conservatoire et symphonistes se sont fait applaudir par un auditoire nombreux.

M. et Mme Pierson ne laissent point passer la saison des concerts sans donner une demi-douzaine de matinées musicales dans lesquelles la plupart de nos habiles virtuoses se font entendre.

Mme Pierson, qui est une excellente pianiste, recueille une bonne part des applaudissements qui se distribuent chez elle aux artistes émi-

ne nts qu'elle y reçoit ; et ses élèves s'habituent pour leur compte à ce bru it flatteur qu'on a aimé, qu'on aime et qu'on aimera toujours.

Une société composée d'Espagnols et de Péruviens se rend parfois aussi chez M. et Mme de Ross, dans leur somptueux et musical appartement, rue de la Madeleine, où l'on fait de fort bonne musique bien dite. Mardi passé, MM. Charles Dancla et Seligmann ont exécuté une des plus suaves mélodies de Rossini : *Mira la bianca luna*, délicieusement arrangée en duo pour violon et violoncelle ; Mlle Marie Ducrest a chanté de sa voix pure et flexible une cavatine de Donizetti avec des bagatelles musicales de salon qu'elle a fait applaudir par sa fraîche voix et sa bonne méthode ; et enfin un pianiste, car une soirée musicale serait incomplète si l'on n'y voyait figurer un pianiste. On a donc entendu dans celle-ci un pianiste nouveau, M. Paul Jujat, ancien élève du Conservatoire. Cet ancien élève a dix-huit ans, et se distingue par un jeu fin, net, et parfois énergique. Il a dit d'une manière digne de l'auteur le *scherzo* si original de Chopin, puis la *Sérénade* de Schubert, puis un fort joli trio de Dancla, puis d'autres choses encore, et toujours d'un style excellent. J'avoue que je voudrais voir ce jeune virtuose bien accueilli et réussir dans le monde musical, non parce que je crains de voir s'éteindre la race des pianistes, mais parce que l'on m'a dit que celui-ci est orphelin, et l'unique soutien de sa grand'mère, qui n'a d'autres ressources pour vivre que le talent de son petit-fils.

HENRI BLANCHARD.

HOFFMANN MUSICIEN.

(Troisième et dernier article) (1).

CHAPITRE V.

Le maître de chapelle Jean Kreisler traite avec une grande science de l'harmonica. — Mélophone et accordéon. — Portrait du colonel des Baschkirs, Tetulow Pripop.

Il n'est pas besoin du témoignage de Hippel, l'intime ami d'Hoffmann, pour savoir que le maître de chapelle Jean Kreisler n'était autre que le romancier. Sous ce pseudonyme il a donné cours à ses idées musicales les plus bizarres, en même temps qu'il a traité avec le plus grand bon sens, et plus que du bon sens, les œuvres de grands génies, tels que Haydn, Mozart, Beethoven.

Ce ne sera pas sans une certaine curiosité qu'on lira une lettre (*inédite*) du maître de chapelle Jean Kreisler sur l'harmonica, instrument ridicule qui, il y a quarante ans, fit fortune en Allemagne et y causa une sorte de révolution chez les mêmes esprits distingués qui se sont passionnés depuis pour le *mélophone*, l'*accordéon*, le *xilocordéon*, le *panharmonicon* et autres instruments agaçants, dont le seul fait d'écrire les noms m'agace les nerfs.

Tout en traduisant ce morceau, j'étais émerveillé du mal que se donnait Hoffmann à discuter un instrument aussi puéril que l'harmonica ; mais c'est justement là que le travail dans l'esprit du conteur est intéressant à suivre. Il commence par raisonner sérieusement la machine à la mode, l'étudie et s'ingénie à chercher les côtés possibles ; de temps en temps une fine raillerie se mêle à des aperçus musicaux élevés, et enfin le grotesque l'emporte : Hoffmann reparaît tout entier à la fin de la lettre.

Lettre du maître de chapelle Jean Kreis'er.

Le maître de chapelle Kreisler est connu de tous ceux qui ont lu un certain livre fantastique dont l'édition a paru il y a quelques années. Les caractères étaient imprimés sur un papier tellement uni qu'on ne pouvait comprendre comment ils pouvaient rester debout sans glisser et tomber hors des feuilles. Ce Kreisler écrivit ce qui suit à l'un de ses amis avec lequel il ne formait qu'un seul cœur et qu'une seule âme :

« Dites-moi, très-excellent monsieur et ami, dites-moi, au nom du ciel, ce qu'il en est du concert qui a été donné le 10 mars chez vous, dans la salle de l'Opéra. Comme vous savez, je n'y suis pas allé ; il faisait mauvais temps et j'avais prêté mon parapluie ; de plus, je me suis vu assailli par une certaine fainéantise, la qualité la plus naturelle de tous les enfants de la terre, et je trouvai que le chemin de mon logement à l'Opéra était un peu trop long, bien que la distance ne se trouvât cependant que de cinquante misérables lieues. J'ai lu sur ce concert tant de choses opposées que j'y perds la tête.

« Haude et Spener donnent à comprendre clairement, dans le numéro 31 de leur gazette, que le jeu d'harmonica de madame K*** a produit assez peu d'effet, et ils demandent comment il se fait que l'harmonica ne produise plus aujourd'hui les mêmes effets qu'autrefois. Nos corps, disent-ils, seraient-ils devenus plus forts ou plus mous ? ou bien faut-il attribuer la froideur du public à notre tympan assourdi par les timballes, les trompettes et les instruments de cuivre ? En revanche, l'*Impartial allemand*, dans son numéro 62, dit que l'harmonica est le plus beau et le plus harmonieux de tous les instruments, et il célèbre les doigts remplis de sentiment de l'artiste plein de talent qui sut évoquer les sons célestes de cet instrument. Pour moi qui n'ai pas entendu ces sons célestes, je suis obligé de me ranger à l'avis de MM. Haude et Spener, et d'avouer que les effets extraordinairement énergiques de l'harmonica d'il y a plusieurs années, sont complétement aujourd'hui évanouis. D'un autre côté, j'opine que nos nerfs sont restés tout à fait les mêmes, et que notre tympan, bien qu'on le tourmente d'une manière terrible avec les timballes et les trompettes, est toujours capable de ressentir les effets des doux sons célestes. Permettez-moi, digne ami et monsieur, d'indiquer en peu de mots où en est la chose d'après mon jugement musical. La sonorité en musique est absolument la même chose que la couleur en peinture. L'une et l'autre, sonorité et couleur, sont, en elles-mêmes et par elles-mêmes et dans une variété inappréciable, capables des plus grandes et des plus admirables beautés ; mais il reste la matière brute, qui doit d'abord se modeler pour agir profondément et d'une manière durable sur la sensibilité humaine. Le degré de cet effet déterminera le degré de la beauté et de la perfection auxquelles ce modelé a réussi à parvenir.

» Ce n'est pas la coloration du vert, c'est la forêt avec la splendeur attrayante de ses tons qui éveille dans nos poitrines la félicité et la douce mélancolie. Le bleu profond du ciel nous paraît bientôt aride et triste quand il ne s'élève pas dans l'horizon des nuages formant mille images toujours changeantes. Appliquez cela à l'art et pensez, très-digne ami, combien vous seriez bientôt fatigué, ou quelle espèce de chatouillement momentané des sens cela exciterait en vous, si vous ne pouviez voir les plus belles couleurs que dépourvues de toute espèce de formes. Pensez à la misérable gamme de couleur du père Castel. Il en est de même dans la musique : la sonorité n'ébranlera profondément notre sensibilité que lorsqu'elle est mélodie ou harmonie ; bref, quand elle s'est modelée en musique.

» Si maintenant l'*Impartial allemand* trouve que l'harmonica est de tous les instruments le plus beau et le plus harmonieux, je lui répondrai en musicien dans toutes les fibres de ma chair que je suis, que l'harmonica, au point de vue musical, est l'instrument le plus pauvre et le plus incomplet qui existe ; je ne dirai rien de la misère de tous ces petits airs, de ces petites variations, de ces petites polonaises et autres enfantillages creux qu'on a l'habitude de jouer avec cet instrument ; je me bornerai à remarquer que chaque mélodie sur l'harmonica paraît raide, sans flexibilité pour les oreilles un peu exercées. Cela tient au mécanisme de l'instrument, qui empêche l'exécutant le plus habile de *lier* les sons dans le sentiment de l'art. Ce même mécanisme rend impossible tout trait rapide ; en revanche, l'harmonica a le

(1) Voir les nos 46 et 48.

même avantage que l'orgue de prolonger le son aussi longtemps que le doigt reste sur la touche ; cette propriété a pour conséquence que l'instrument ne peut rendre les passages lents, d'un style sévère.

» Mais pour que, excellent ami, vous sachiez tout de suite ce que je veux dire sans que je sois obligé d'employer beaucoup de mots, je voudrais mettre sous vos yeux le *Benedictus* travaillé en canon de Palestrina, que j'ai devant moi sur le pupitre, et à l'exécution duquel tous les pianistes sont obligés de renoncer. Ce morceau conviendrait très-bien à l'harmonica et produirait beaucoup d'effet ; mais, je le sais, vous n'avez point d'harmonica, et si maintenant vous vous trouviez avec mon digne exemple auprès de tel ou tel monsieur qui se rendrait auprès de telle ou telle dame sachant parfaitement caresser le verre, vous les verriez alors se répandre en gémissements exagérés sur des cordes trop tendues, etc., et se plaindre de la difficulté d'exécution du morceau ; cependant il ne s'agit que de bien répartir les quatre parties du *Benedictus* entre les deux mains. C'est là le difficile. *Hinc illæ lacrymæ.*

» Vous pensez peut-être, très-digne ami, que dans de pareilles circonstances l'harmonica peut développer une immensité de richesses harmoniques, et que sur aucun instrument au monde, à l'exception de l'orgue, le choral ne doit être mieux rendu ; mais encore ici l'imperfection empêche tout effet durable.

» Cette imperfection consiste dans les petites proportions de l'instrument, chez lequel les basses profondes manquent complétement, de sorte que les morceaux en style lié, de même que les chœurs, paraissent minces, et comme on dit dans la langue artistique, sonnent grêles.

» S'il est avéré maintenant que l'harmonica rend si peu en musique, il ne faut attribuer l'admiration qu'il a excitée qu'à sa sonorité, et je dirai mieux, à l'amour de la nouveauté. Cette admiration, cette faveur pour la sonorité sans formes ne pouvait pas durer longtemps, et doit nécessairement disparaître d'autant plus vite que les exigences en modèle musical seront moins satisfaites ; de plus, l'harmonica nous vint justement à une époque de nerfs particulièrement faibles, et comme on se mit à dire que l'harmonica agissait magiquement sur les nerfs, il ne pouvait pas manquer que l'instrument s'emparât de toutes les âmes sensibles. Il eût été de la plus haute inconvenance pour toute fille un peu bien élevée de ne pas s'évanouir gracieusement aux premiers sons de l'instrument ; elle aurait couru le risque de devenir sur le coup parfaitement indifférente pour le tendre jeune homme qui la magnétisait depuis si longtemps de ses doux regards ; même quelques dames déjà un peu mûres rêvaient qu'elles remontaient à dix ou quinze ans de leur existence, en traversant toutes les émotions de sa plus grande félicité, et par la même occasion elles accrochaient un cœur et un petit roman. Je ne veux pas penser un instant à l'usage que Mesmer aurait pu faire de cet instrument.

» L'époque des faibles nerfs et des évanouissements est maintenant passablement loin de nous.

» Il me faut encore rappeler ce grand inconvénient, que l'on cherche toujours à jouer sur l'harmonica des choses qui ne lui conviennent pas du tout, et qu'on n'y entend presque jamais des compositions dans le style sévère et lié. Ceci provient simplement de ce que les exécutants ne sont pas capables de les jouer.

» Bien qu'il puisse paraître facile, très-digne ami et monsieur, de jouer un morceau tel que le *Benedictus* de Palestrina, je puis cependant vous assurer que c'est une affaire toute particulière à laquelle peu de personnes s'entendent. La Kirchgessner jouait tout à fait misérablement le style lié ; Pahl ne jouait pas beaucoup mieux ; quant à madame K***, je ne l'ai pas entendue, l'absence de mon parapluie m'en a empêché ; je m'abstiens donc de tout jugement sur elle.

» Le meilleur joueur d'harmonica que j'aie entendu dans ces derniers temps, était un charmant homme de mœurs douces et agréables, qui vint demeurer plusieurs jours chez moi, à son retour de la campagne de France ; je veux désigner par là mon estimable ami le colonel des Baschkirs, Tetulow Pripop, qui, par injustice, est moins connu dans le monde musical. Il fut entièrement absorbé par l'harmonica qu'il trouva dans ma maison ; il en jouait la journée entière et savait tirer de cet instrument des notes surnaturelles ; et les mélodies, les accords qu'il faisait étaient de la plus grande originalité. La sonorité particulière et inimitable que certains joueurs d'harmonica tirent de temps en temps, et de laquelle les gens incompétents disent qu'elle peut être comparée aux grattements d'une lame de couteau contre une vitre ; cette sonorité, le colonel la possédait si bien qu'il en était complétement pénétré. Le palefrenier de mon bon Tetulow Pripop, un jeune garçon gai, ayant une physionomie de tigre charmante et intéressante, devenait tout à fait hors de lui lorsqu'il entendait jouer son maître. Il se précipitait par terre en hurlant comme un sourd et venait lui baiser les pieds. Mais il n'y avait rien d'étonnant que cet homme sentît si fortement, car lui aussi était musical, et en soufflant dans son long et mince sifflet de Baschkir, il savait réveiller en vous un enthousiasme tout à fait idyllique. On se croyait immédiatement transporté sur les bords de la plus belle mare du pays d'Iluken où jamais cœur sensible ait pu s'asseoir.

» Je me rappellerai éternellement la dernière fois que Tetulow Pripop joua de l'harmonica : dominé par le sentiment intérieur, il avait ôté son grand bonnet pointu de fourrure de renard et de plus trois autres petits bonnets qu'il portait dessous ; il n'avait conservé qu'une petite toque rouge pendant qu'il touchait et faisait entendre les sons célestes les plus ensorcelants, si bien que son tigre hurlait et se lamentait d'une manière effrayante.

» Comme s'ils avaient été remplis d'une douleur qui coupe le cœur en deux, au départ de l'ami tant aimé, la plupart des verres de l'instrument éclatèrent ; là dessus, le colonel des Baschkirs, Tetulow Pripop mit des gants blancs glacés et s'empressa d'aller au-devant de son régiment (*Pulke*).

» Je n'ai plus revu ce charmant ami.

» Ecrivez donc, très-digne monsieur et ami, à M. Gerber de Sondershausen pour qu'il pense à citer avec l'honneur qui lui revient dans la nouvelle édition de son Lexique de l'artiste, mon digne colonel Tetulow Pripop. »

CHAMPFLEURY.

ÉPHÉMÉRIDES MUSICALES.

4 décembre 1660. Naissance d'André Campra à Aix, en Provence. Ce compositeur, qui fut maître de chapelle de Notre-Dame de Paris, est mort le 29 juillet 1744.

5 — 1791. Mort de Mozart à Vienne. (Voyez les Ephémérides du 27 janvier.)

6 — 1794. Naissance de Louis Lablache à Naples.

7 — 1820. Naissance de Charles-Antoine-Florian Eckert, compositeur et violoniste distingué, à Potsdam.

8 — 1791. Naissance de Pierre-Joseph Lindpaintner, maître de chapelle du roi de Wurtemberg, à Coblentz.

9 — 1735. Mort du célèbre violoncelliste Jean-Baptiste Struck, dit Batistin, à Paris.

10 — 1825. Première représentation de *la Dame blanche* de Boïeldieu, à l'Opéra-Comique de Paris.

Théodore PARMENTIER.

NOUVELLES.

*** A l'Académie impériale de musique, *Jovita* et Mlle Rosati ont encore occupé tout le répertoire de la semaine dernière, deux fois avec *le Comte Ory*, une fois avec *le Maître chanteur*. On annonce que la charmante danseuse nous restera jusqu'au 10 de ce mois.

*** *Le Prophète* vient d'être repris au Théâtre-Italien de Saint-Pétersbourg avec un effet plus grand encore que celui qu'il avait produit l'année dernière. Tamberlik faisait sa rentrée dans le rôle de Jean de Leyde, et sa voix, d'une admirable puissance, d'une étendue prodigieuse, a enthousiasmé la salle entière. Mme de La Grange, dont le succès avait été si prodigieux dans la Rosine du *Barbier*, n'en a pas obtenu moins dans Fidès, bien qu'il y ait l'infini entre les deux rôles.

*** Le riche répertoire de l'Opéra-Comique continue d'attirer le public, *le Nabab* en tête, escorté d'*Haydée*, de *Marco Spada*, de *Colette*, du *Père Gaillard*. *L'Ombre d'Argentine* a reparu, toujours interprétée avec le même talent original par Sainte-Foy et Mlle Lemercier.

*** Hermann-Léon est pleinement rentré en possession de la place qu'il avait conquise. Chaque fois que l'on joue *les Mousquetaires de la Reine*, le rôle du capitaine Roland lui procure un nouveau et franc succès.

*** LL. MM. l'Empereur et l'Impératrice assistaient jeudi dernier à la représentation des *Puritains*.

*** On annonce que Pacini est chargé d'écrire un opéra nouveau pour le Théâtre-Italien de Paris. Cet ouvrage, intitulé : *Le Cantatrici di Madrid*, sera représenté probablement pendant la saison actuelle.

*** Le directeur du Théâtre-Lyrique, M. Jules Seveste, vient d'entendre et de recevoir un ouvrage en quatre actes, paroles de M. Henri Trianon, musique de Georges Bousquet l'auteur de *Tabarin*, qui a si bien réussi l'année dernière.

*** La distribution des prix au Conservatoire impérial de musique et de déclamation aura lieu dimanche prochain, 11 décembre ; elle sera présidée par S. Excellence le ministre d'État.

*** Voici le programme du concert qui sera donné au bénéfice des incendiés du 7e arrondissement, dans la salle Sainte-Cécile aujourd'hui dimanche, 4 décembre, à 2 heures, par la Société de la Grande-Harmonie organisée par Adolphe Sax.

PREMIÈRE PARTIE.

1. Ouverture du *Carnoval romain* de Berlioz ;
2. Fantaisie pour orchestre sur *Giraldo* d'Adam ;
3. Air de *la Favorite*, chanté par Mlle Wertheimber ;
4. Duo pour piano et violoncelle par MM. Norblin et Brisson ;
5. *La Marche aux flambeaux*, de Meyerbeer.

DEUXIÈME PARTIE.

1. Ouverture de *Zampa* d'Hérold ;
2. Romance du *Carillonneur de Bruges*, par Mlle Wertheimber ;
3. Solo de piano par M. Brisson;
4. Air varié pour orchestre avec soli pour chaque instrument, par Mohr ;
5. Bénédiction des poignards, des *Huguenots*.

M. Mohr dirigera l'orchestre.

N. B. La Marche aux flambeaux a été composée par Meyerbeer à l'occasion des fiançailles d'une princesse de Prusse. La composition de ce morceau se rattache à une cérémonie qui date du moyen-âge et s'observe encore dans les cours d'Allemagne. Le jour des fiançailles d'un prince ou d'une princesse royale, il est d'usage que chacun des fiancés, un flambeau à la main, fasse plusieurs fois le tour du salon et passe devant le souverain, le prince donnant la main à une dame et la princesse à un des seigneurs de la cour. Tous les autres invités suivent les deux fiancés, qui changent de partner à chaque tour du salon, jusqu'à ce que chacune des personnes présentes ait défilé avec eux. Ce morceau doit toujours être à trois temps, d'un mouvement lent, dans le style d'une polonaise, et pour musique militaire.

*** Nous avons constaté, comme tous les autres journaux, le succès de *Pepito*, l'opéra d'Offenbach, au théâtre des Variétés. L'éditeur Challiot a fait l'acquisition de cette jolie musique, dont plusieurs morceaux ont déjà paru, entre autres la charmante mélodie de : *Il aimait votre vert feuillage*, les couplets du tambour et la chanson à boire, extraite du trio de la table, si bien interprété par Mlle Larcena, MM. Biéval et Leclerc, et qui a été bissée avec enthousiasme par le public des Variétés.

*** Mlle Clauss s'est fait entendre avec beaucoup de succès dans le dernier concert donné à Exeter-Hall. Le premier concerto de Mendelssohn qu'elle a joué avec un rare talent a surtout excité l'enthousiasme : aussi l'a-t-on redemandé. Cédant à de vives et nombreuses sollicitations, elle a consenti à prolonger son séjour à Londres jusqu'à jeudi ; elle jouera encore à Exeter-Hall, puis elle viendra à Paris, où déjà le concert qu'elle doit donner dans la salle Herz est annoncé. Elle y exécutera la sonate de Mendelssohn avec M. Seligmann ; le prélude en *ré* mineur de Stephen Heller ; romance sans paroles de Mendelssohn, impromptu de Chopin; une sonate de Beethoven, et *le Roi des Aulnes*, de Liszt.

*** Dimanche dernier, à Versailles, les orphéonistes ont exécuté dans l'église du château la messe composée pour eux par MM. Halévy, Adolphe Adam, Ambroise Thomas, et Mme Widemann a chanté un *O salutaris* et un *Agnus*, tirés des quarante morceaux religieux composés par A. Panseron. — A Provins, pour la solennité de Sainte-Cécile, les orphéonistes ont aussi chanté la messe à trois voix du même compositeur.

*** M. Briard, le jeune violoniste lauréat du Conservatoire, et ancien élève de Baillot, est de retour à Paris.

*** Les deux charmantes sœurs, Sophie et Bela Dulken, obtiennent tout le succès possible, et chaque fois qu'elles se font entendre, la première sur le piano, la seconde sur le nouvel instrument, la concertina, le public des salons ou des concerts leur prodigue des applaudissements tout-à-fait légitimes.

*** M. Kuster, premier violon et l'un des artistes les plus distingués, se trouve en ce moment à Paris, où il nous donnera l'occasion de l'entendre dans quelques concerts. M. Kuster s'est, en outre, distingué par plusieurs compositions dramatiques fort goûtées dans son pays.

*** M. Emile Steinkuhler, compositeur distingué, a reçu de l'Empereur une médaille d'or comme marque de satisfaction et de bienvelllance pour *la Marche impériale* de sa composition qui a été exécutée pendant le séjour de LL. MM. à Lille.

*** La Société des jeunes artistes reprendra le cours de ses séances publiques dans la salle Herz, sous la direction de MM. Pasdeloup et Ed. Batiste.

*** L'éditeur J. Meissonnier fils vient d'acheter la partition de l'opéra *le Maître chanteur* de Limnander; les morceaux de chant détachés vont paraître incessamment.

*** Vendredi dernier, au cours donné par M. Cellarius, les élèves ont fait entre eux une quête au bénéfice des incendiés de la rue Beaubourg, qui a produit 200 fr. 70 c. M. Cellarius et les personnes attachées à son cours ont fait l'abandon de ce qui leur revenait, s'élevant à 300 fr., ensemble, 500 fr. 70 c. Cette somme a été déposée entre les mains de M. le maire du 7e arrondissement.

*** Mlle Louise Christiani, violoncelliste, qui a laissé de bons souvenirs à Paris, vient de mourir en Russie.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Nice*, 27 novembre. — Pendant qu'on travaille avec ardeur à l'achèvement d'un Casino où les fêtes musicales joueront un grand rôle, le Cercle philharmonique reprend ses bals et ses concerts, et les séances d'harmonie du jardin Visconti recommencent, ainsi que les soirées musicales de l'hôtel d'York. Le premier bal et le premier concert du cercle étaient très-brillants; il y avait foule; les dames y figuraient en majorité; on s'y est beaucoup amusé, surtout au bal; les danses, aussi animées que variées, se sont prolongées jusqu'à trois heures du matin. Quant à la première séance du jardin Visconti, elle a été aussi nombreuse et aussi bien remplie que celles de l'an dernier. Les meilleurs morceaux de nos plus nouveaux opéras ont été exécutés avec le plus parfait ensemble par la musique du 11e régiment, dont l'habile chef d'orchestre est un artiste de première force. Mais le plus beau succès de la quinzaine est, sans contredit, celui de M. A. Lestoquoy, dans le dernier concert de l'hôtel d'York. Ce concert avait attiré d'autant plus de monde, qu'on savait d'avance que M. Lestoquoy est un pianiste des plus distingués. — Notre troupe italienne vient de subir un *fiasco* complet à la première représentation de *Marino Faliero*, de Donizetti. Mme Boldrini, la *prima donna*, chargée du principal rôle, s'en est si mal acquittée, qu'elle a été forcée de résilier son engagement.

*** *Londres*, 26 novembre. — *The Harmonic Society* prépare deux festivals, où se fera entendre Mme Viardot-Garcia, et où l'orchestre sera composé de sept cents exécutants. Ces deux solennités auront lieu vers le milieu du mois prochain dans la vaste salle d'Exeter-Hall. La première consistera en l'exécution du *Messie* de Haendel, avec l'instrumentation de Mozart ; le programme de la seconde offre une série de morceaux choisis dans les chefs-d'œuvre de Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber et Meyerbeer.

*** *Berlin*. — *Rubezahl*, opéra nouveau de M. de Flotow, sera représenté dans le courant de décembre. — Vieuxtemps est attendu pour le mois de janvier dans notre capitale, où le célèbre violoniste se propose de donner une série de concerts. — Pour la fête de la reine, le théâtre royal a donné *Armide* de Gluck. A l'occasion de la même solennité, il y a eu un concert au théâtre de Potsdam, sous la direction du pianiste de la cour, M. Kullak ; on y a exécuté entre autres, un duo de *la Reine de Chypre*, d'Halévy ; *la Danse des Fées*, pour harpe, de Parish-Alvars ; des Lieder de la princesse Charlotte de Meiningen et de Kullak. Parmi les exécutants, nous citerons Mlle Wagner, M. Formes et Salomon, Mme Alvars et M. Kullak. Du 26 au 27 novembre, le théâtre royal a donné *les Huguenots*, *le Prophète* et *Don Juan*.

*** *Vienne*. — Dans les derniers jours de novembre, on a dû représenter pour la première fois *Théoloante*, opéra nouveau de Balfe, au théâtre de la

Cour. — La place de maître de chapelle du Dôme, vacante depuis la mort de Drechsler, vient d'être donnée à M. Gottfried Prayer, auteur de l'oratorio Noë. — Parmi les virtuoses qui se trouvent en ce moment parmi nous, nous n'avons entendu que M. B. Willmers, l'habile et élégant pianiste. — Le libretto que Thalberg met en musique, et qui est dû à la plume féconde de Romani, porte le titre de *Christina de Svezia*.

*** *Leipzick*, 25 novembre. — Le Conservatoire de musique fondé, comme on le sait, par feu Mendelssohn-Bartholdy, vient de célébrer l'anniversaire de la naissance de ce célèbre compositeur par l'exécution publique de son oratorio de *Saint-Paul*, à laquelle ont pris part les élèves de cet établissement. — Au grand théâtre on vient de reprendre deux opéras anciens, *les Deux Journées*, de Cherubini, et *le Médecin* et *l'Apothicaire* de Dittersdorff.

*** *Dessau*. — Le 24 novembre dernier est mort dans sa 68e année le célèbre Frédéric Schneider, maître de chapelle à la cour du duc d'Anhalt-Dessau, chevalier de l'ordre de l'Aigle-Rouge, du Danebrog et de divers autres ordres, membre de l'Académie des beaux-arts de Berlin et de l'Académie de musique à Stockholm. F. Schneider était né le 3 janvier 1786.

*** *Leipzick*.—Berlioz est attendu pour le mois de décembre dans notre ville, et il doit donner des concerts au Gewandhaus.

*** *Stockholm*. — Le Théâtre-Royal a fait sa réouverture avec *la Muette*, d'Auber. Depuis, on a donné *le Chalet*, de M. Adam; *Martha*, de M. Flotow, et *Preciosa*, de Weber.

*** *Pétersbourg*. — Naudin, le ténor qui a remplacé Mario, a débuté avec un brillant succès dans *Lucrèce Borgia*. Puis est venu *Robert le Diable*. Le rôle d'Alice a été l'occasion d'un vrai triomphe pour la Medori ; Tamberlick a été fort bien dans celui de Robert. M. de Lagrange a fait *furore* dans *le Barbiere* avec Ronconi, Calzolari, Lablache. Puis viendront *Lucia*, avec Mme La Grange, Debassini et Calzolari. Mlle Carlotta Grisi sera remplacée par Mlles Giraud et Fleury, de l'Académie impériale de musique, à Paris. —M. A. Henselt se propose de faire un voyage dans l'intérieur de la Russie.

*** *Madrid*, 25 novembre — Au théâtre royal on travaille avec la plus grande activité à la mise en scène de *Robert-le-Diable*. Trois répétitions avec l'orchestre ont déjà eu lieu, et l'on pense que la première représentation du chef-d'œuvre de Meyerbeer pourra être donnée dans le courant de la semaine prochaine. Toutes les loges et toutes les stalles sont depuis longtemps retenues pour cette solennité.

Le Gérant : BRANDUS.

A la portée de toutes les intelligences.

L'HARMONIE

DANS SES PLUS GRANDS DÉVELOPPEMENT,

PAR

T. R. POISSON

L'auréat de l'Institut de France.

Seule et unique méthode présentant l'harmonie sous un jour entièrement nouveau ; net, 18 fr. Et *De la Basse sous le chant ou l'art d'accompagner la mélodie*, suivie du *contre-point* et de la *fugue;* net, 20 fr.

A Paris, chez l'auteur, barrière du Roule, boulevard de l'Etoile, 10 où l'on peut encore souscrire à raison de 25 fr. les deux ouvrages pris ensemble.

Chez BRANDUS et Cie, éditeurs, 103, rue Richelieu,

MARCHE AUX FLAMBEAUX

COMPOSITION DE

G. MEYERBEER

Arrangement pour piano par l'AUTEUR	7 50	Pour musique militaire, en partition	18 »
Arrangement pour piano à 4 mains, par EDOUARD WOLFF	9 »	Pour musique militaire, en parties	18 »

En vente chez les mêmes Éditeurs,

CHARLES VOSS

ECUME DE CHAMPAGNE

Grande étude pour le piano. — Op. 161. — Prix : 5 fr.

MORCEAU ÉLÉGANT

sur des motifs du NABAB, de F. Halévy, pour le piano.

Op. 168. — Prix : 6 fr.

FLEUR DE BONHEUR

Romance sans paroles pour le piano.

Op. 153. — Prix : 5 fr.

FERDINAND HILLER

Op. 56.

ESQUISSES ET ÉTUDES RHYTHMIQUES POUR LE PIANO.

Prix : 15 fr.

OUVERTURE DU **NABAB** DE F. HALÉVY.

A GRAND ORCHESTRE.

Partition et parties d'orchestre : 20 fr. chaque.

HENRI ROSELLEN.

Op. 142.

Fantaisie pour piano sur le

NABAB

Prix : 7 fr. 50.

LE CHEMIN DU PARADIS

Romance avec accompagnement de piano, par

J. BLUMENTHAL

PRIX : 4 FR.

Chez BRANDUS et Cie, éditeurs, 103, rue Richelieu,

MUSIQUE FACILE DE PIANO

LE CARPENTIER.

Mosaïque sur *les Treize*, 2 suites, chaque. . . 6 »
Mosaïque sur *le Shérif*, 2 suites, chaque. . . 6 »
Op. 37. Trois mélodies de Schubert, variées :
Nos 1. La Sérénade. 4 50
2. Adieu 4 50
3. Rosemonde. 4 50
Op. 42. Variations brillantes sur *la Favorite*. 6 »
Op. 54. Fantaisie sur *la Reine de Chypre* . . 6 »
12e bagatelle sur *le Lac des Fées*. . . . . 5 »
13e — sur *Guido et Ginevra*. . . . . 5 »
14e — sur *les Treize*. . . . . 5 »
15e — sur *le Shérif*. . . . . 5 »
16e — sur *la Tarentelle*, de Rossini. . 5 »
23e — sur *Zanetta*. . . . . 5 »
Op. 94. Fantaisie facile sur *la Sirène*. . . . . 5 »
24e et 25e bagatelle sur *la Favorite*, chaque. . 5 »
26e et 27e — sur *le Guitarrero*, chaq.. 5 »
33e et 34e — sur *la Reine de Chypre*, ch. 5 »
36e et 37e — sur *Charles VI*, chaque . 6 »
44e bagatelle sur *Otello*. . . . . 5 »
45e — sur *I Puritani*. . . . . 5 »
46e — sur *la Muette de Portici*. . . 5 »
47e — sur *la Danse des Esprits*. . . 5 »
48e — sur *Moïse*. . . . . 5 »
49e — sur *le Cheval de Bronze*. . . . 5 »
50e — sur *le Réveil d'un beau jour* . 5 »
52e — sur *la Barcarolle*. . . . . 5 »
53e — sur *Guillaume Tell*. . . . . 5 »
54e — sur *le Philtre*. . . . . 5 »
55e — sur *le Stabat* de Rossini. . . 5 »
56e — sur *le Serment*. . . . . 5 »
57e — sur *le Comte Ory*. . . . . 5 »
59e — sur *Fra Diavolo*. . . . . 5 »
60e et 61e bagatelle sur *les Mousquetaires de la Reine*, chaque. . . . . 5 »
63e bagatelle sur *le Barbier de Séville*. . . 5 »
64e — sur *la Dona del Lago*. . . . 5 »
65e — sur *la Norma*. . . . . 5 »
66e — sur *la Gazza ladra*. . . . . 5 »
67e — sur *Il Matrimonio segreto* . . 5 »
68e — sur *la Fiancée*. . . . . 5 »
69e — sur *le Dieu et la Bayadère*. . 5 »
70e — sur *Italiana in Algeri*. . . . 5 »
71e — sur *Lestocq*. . . . . 5 »
75e — sur *Sultana*. . . . . 5 »
76e — sur *le Siége de Corinthe*. . . 5 »
77e — sur *le Pirate*. . . . . 5 »
78e — sur *Joconde*. . . . . 5 »
79e — sur *le Tromp. de M. le Prince*. 5 »
82e — sur *Robert Bruce*. . . . . 5 »
83e — sur *Jeannot et Colin*. . . . . 5 »
84e — sur *Elisire d'amore*. . . . . 5 »
86e — sur *Zelmire*. . . . . 5 »
87e — sur les motifs d'Hérold. . . . 5 »
88e — sur *la Bergère Chatelaine*. . . 5 »
89e — sur *Cendrillon*. . . . . 5 »
90e — sur les Soirées de Rossini. . . . 5 »
91e — sur *Acteon*. . . . . 5 »
92e — sur *Marie-Thérèse* . . . . . 5 »
93e — sur *le Portefaix*. . . . . 5 »
94e — sur *le Malheur d'être jolie*. . . 5 »
95e — sur *les Chaperons blancs* . . . 5 »
98e — sur *les Chasses* de Labarre. . 5 »
99e — sur *le Billet de Loterie*. . . . 5 »
100e — sur *Tancredi*. . . . . 5 »
101e — sur *Haydée*. . . . . 5 »
102e — sur *la Niobé*. . . . . 5 »
103e — sur *Anna Boléna*. . . . . 5 »
104e — sur *Don Juan*. . . . . 5 »
106e 1re bagatelle sur *le Val d'Andorre*. . . 5 »
107e 2e — sur *le Val d'Andorre*. . . 5 »
108e — sur *le Violon du Diable* . 5 »
109e et 110e — sur *le Prophète*, chaque . . 5 »
116e 1re — sur *la Fée aux Roses*. . . 5 »
117 2e — sur *la Fée aux Roses*. . . 5 »
122e 1re — sur *l'Enfant prodigue* . . 5 »
123e 2e — sur *l'Enfant prodigue*. . 5 »
124e et 125e — sur *la Dame de Pique*, ch. 5 »
127e et 128e — sur *Zerline*, chaque . . . 5 »
132e — sur *la Poupée de Nuremberg* 5 »
133e — sur *le Farfadet*. . . . . 5 »
136e — sur *le Torréador*. . . . . 5 »
138e et 139e — sur *le Juif-Errant*, chaque 5 »
150e et 151e — sur *le Nabab* . . . . . 5 »
152e — sur *le Pré-aux-Clercs*. . . . 5 »
153e — sur *la Part du Diable*. . . . 5 »
154e — sur *la Juive*. . . . . 5 »
155e — sur *le Domino noir*. . . . . 5 »
156e — sur *Robert-le-Diable*. . . . 5 »
157e — sur *les Huguenots*. . . . . 5 »
158e — sur *les Diamants de la Couronne* 5 »
159e — sur *le Postillon de Longjumeau* 5 »
160e — sur *l'Eclair* . . . . . 5 »
161e — sur *l'Ambassadrice*. . . . . 5 »

HENRI LEMOINE.

Op. 11. Divertissement sur *Guillaume Tell*. . 5 »
12e — sur *le Pré aux Clercs*. . . 5 »
13e — sur le galop de *Gustave* . . 5 »
25e — sur *l'Ambassadrice*. . . . 5 »
26e — sur *le Domino noir*. . . . 6 »
Bagatelle sur *les Diamants de la Couronne*. 5 »
— sur *la Part du Diable* . . . . 5 »
— sur *la Sirène*. . . . . 5 »

A. LEDUC.

Op. 99. Fantaisie sur *le Duc d'Olonne*. . . 5 »
Op. 110. — sur *la Part du Diable* . 6 »
Op. 124. — sur *la Sirène* 7 50
Op. 127. — sur *la Barcarolle*. . . . 6 »
Op. 136. — sur *les Mousquetaires de la Reine*. . . . . 6 »
Op. 137. Les Mignonnes, 3 petites fantaisies, 3 suites :
Nos 1. Le Domino noir. . . . . 5 »
2. Les Diamants de la couronne. . . 5 »
3. Le Pré aux Clercs. . . . . 5 »
Op. 140. Fantaisie sur *Robert Bruce*. . . . 6 »
Fantaisie sur *Guillaume Tell*. 7 50
Fantaisie sur *Haydée* . . . . . 5 »

H. CRAMER.

Fleurs des Opéras, 1re collection, 12 mélanges sur des opéras favoris de Rossini et d'Auber :
Nos 1. Fra Diavolo . . . . . 6 »
2. Les Diamants de la Couronne . . . . 6 »
3. La Part du Diable, premier mélange.. 6 »
4. La Muette de Portici . . . . . 6 »
5. La Sirène . . . . . 6 »
6. Guillaume Tell. . . . . 6 »
7. Moïse. . . . . 6 »
8. Le Domino noir . . . . . 6 »
9. La Gazza ladra. . . . . 6 »
10. La Part du Diable, deuxième mélange 6 »
11. Haydée . . . . . 6 »
12. Siége de Corinthe . . . . . 6 »
Fleurs des Opéras, 2e collection, 12 mélanges sur des opéras favoris de Meyerbeer, Rossini, Donizetti, Halévy, etc. :
Nos 1. Le Barbier de Séville. . . . . 6 »
2. La Favorite . . . . . 6 »
3. Les Huguenots. . . . . 6 »
4. La Juive . . . . . 6 »
5. Les Mousquetaires de la Reine. . . . 6 »
6. La Norma. . . . . 6 »
7. Otello. . . . . 6 »
8. Le Postillon de Longjumeau. . . . . 6 »
9. Le Prophète. . . . . 6 »
10. Robert-le-Diable . . . . . 6 »
11. La Sonnambula . . . . . 6 »
12. Le Val d'Andorre. . . . . 6 »

CROISEZ.

Op. 25. Fantaisie brillante sur *la Sirène*. . . 6 »
Op. 42. Petite fantaisie sur *Haydée*. . . . . 5 »
Fantaisie facile sur *Robert Bruce*. . . . . 5 »
Op. 47. Fantaisie sur *le Val d'Andorre* . . . 5 »
Op. 49. Souvenir de *la Fée aux Roses*. . . . 5 »
Fantaisie sur *le Nabab*. . . . . 5 »

G. REDLER.

Le Livre d'or des jeunes demoiselles :
Op. 45. 1er bagatelle sur *Robert-le-Diable* . . 5 »
Op. 46. 2e — sur *la Favorite* . . . . 5 »
Op. 47. 3e — sur *la Juive*. . . . . 5 »
Op. 48. 4e — sur *les Huguenots* . . . 5 »
Op. 49. 5e — sur *la Reine de Chypre*. 5 »
Op. 50. 6e — sur *Charles VI* . . . . 5 »
Op. 54. 7e — sur *le Déserteur*. . . . 5 »
Op. 56. Variation sur *le Lazzarone*. . . . . 5 »
Op. 79. Les Roses sans épines, en six livres :
Liv. 1er. Huit petits airs faciles. . . . 5 »
2. Huit petits airs de divers caractères . . . . . 5 »
3. Quatre bluettes . . . . . 5 »
4. Trois rondinos. . . . . 5 »
5. Deux divertissements. . . . . 5 »
6. Variations sur un thème original 5 »
Op. 98. Valses sur *les Mousquetaires de la Reine*. . . . . 5 »
Op. 137. Fantaisie sur *le Val d'Andorre*. . . 5 »
Op. 141. Fantaisie sur *la Fée aux Roses* . . 5 »
Op. 144. Fantaisie sur *Giralda*. . . . . 5 »
Op. 147. Petite fantaisie sur *l'Enfant prodigue*. . . . . 6 »

J.-B. DUVERNOY.

Op. 21. Variations sur la marche de *Moïse*. . 5 »
Op. 31. Fantaisie sur *la Muette de Portici*. . 5 »
Op. 32. — sur *le Comte Ory*. . . . . 5 »
Op. 42. — sur *Fra Diavolo* . . . . . 6 »
Op. 54. — sur un motif du *Serment*. . 6 »
Op. 56. — sur *le Pré aux Clercs*. . . 5 »
Op. 58. — sur *Gustave ou le Bal masqué* . . . . . 5 »
Op. 64. Variations sur *Lestocq* . . . . . 5 »
Op. 66. — sur une cavatine de Bellini 5 »
Op. 70. Fantaisie sur le chœur des buveurs de *la Juive* . . . . . 6 »
Op. 75. Divertissements sur *l'Éclair* . . . . 6 »
Op. 76. Deux divertissements sur *les Huguenots*, 2 suites, chaque. . . . . 6 »
Op. 82. Une heure de loisir, trois divertissements sur des valses de Strauss, 3 suites, chaque . . . . . 6 »
Op. 85. Trois fantaisies sur *Guido et Ginevra*, 3 suites, chaque . . . . . 6 »
Op. 86. Deux divertissements sur *le Domino noir*, 2 suites, chaque. . . . . 5 »
Op. 88. Six bagatelles sur des motifs d'Auber et de Rossini, 3 suites :
Nos 1. Le Philtre, la Fiancée. . . . . 5 »
2. Le Siége de Corinthe, le Cheval de bronze . . . . . 5 »
3. Guillaume Tell, l'Ambassadrice. . . 5 »
Récréations de l'Etude, choix de morceaux faciles, tirés des opéras de Rossini, Weber, Meyerbeer, Bellini, Carafa et Beethoven . . 5 »
Souvenirs des compositeurs célèbres, ou choix d'airs favoris d'Auber, Bellini, Rossini, Hérold, 2 suites, chaque . . . . . 6 »
Op. 95. Deux divertissements sur *le Lac des Fées*, 2 suites, chaque. . . . . 5 »
Premières leçons de piano, choix d'airs très-faciles, doigtés soigneusement pour les commençants, 2 suites, chaque. . . . . 5 »
Op. 96. Deux divertissements sur *les Treize*, chaque. . . . . 6 »
Op. 99. Deux divertissements sur *le Shérif*, chaque. . . . . 6 »
Op. 102. Deux divertissements sur les motifs de *Zanetta*, 2 suites, chaque . . . 5 »
Op. 104. Réminiscences italiennes, six thèmes faciles, 3 suites :
Nos 1. Polacca sur un thème de Donizetti, Ronde sur un thème de Mercadente. 5 »
2. Variations sur un thème de Bellini, Rondo-valse sur un thème de Rossini, 5 »
3. Variations sur un thème de Bellini, Ronde sur un thème de Donizetti. . 5 »
Op. 107. Rondo-galop sur *la Favorite*. . . . 6 »
Op. 111. Deux rondos sur *les Diamants de la Couronne*, 2 suites, chaque. . . . 5 »
Op. 117. Deux rondos sur *le Duc d'Olonne*, 2 suites, chaque. . . . . 5 »
Op. 126. Deux fantaisies sur *la Part du Diable*, 2 suites, chaque . . . . . 5 »
Op. 135. Deux fantaisies sur *la Sirène*, 2 suites, chaque. . . . . 6 »
Op. 148. Deux fantaisies sur *la Barcarolle*, 2 suites, chaque . . . . . 5 »
Op. 155. Souvenirs d'Italie, 3 fantaisies faciles, 3 suites :
Nos 1. Les Puritains, de Bellini. . . . . 5 »
2. Marino Faliero, de Donizetti. . . . 5 »
3. Les soirées musicales de Rossini . . 5 »
Op. 169. Fantaisie sur *les Mousquetaires de la Reine* . . . . . 6 »
Op. 166. Deux fantaisies sur *Robert Bruce*, 2 suites, chaque. . . . . 6 »
Op. 178. Cavatine et barcarolle sur *Haydée*, 2 suites, chaque. . . . . 5 »
Op. 181. Fantaisie sur *le Val d'Andorre*. . . 6 »
Op. 182. — sur *le Prophète*. . . . . 5 »
Op. 185. — sur *la Fée aux Roses*. . . 5 »
Op. 193. Deux fantaisies sur *l'Enfant prodigue*, 2 suites, chaque. . . . . 5 »
Op. 194. Fantaisie sur *la Dame de Pique*. . 5 »
Op. 198. Deux fantaisies sur *Zerline ou la Corbeille d'oranges*, 2 suites, chaque 5 »
Op. 206. Fantaisie sur *le Farfadet*. . . . . 5 »
Op. 207. Deux fantaisies sur *le Juif errant*, chaque. . . . . 5 »
Op. 219. Fantaisie sur *le Nabab* . . . . . 5 »

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

20e Année. | No 50. | 11 Décembre 1853.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Guret.
Genève, ST FOURN TOUTE LA SUISSE. Chez M. Ed. de la Flèchière, 193, rue du Terraillet.
Bruxelles. Delrie Tomson, 45, rue des Dominicains.
Londres. S'adresser à M. Davison (Wessel et Cie), 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Maison Brandus, perspective Nevski.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Etrennes à nos abonnés. — Deuxième lettre aux compositeurs dramatiques, par Fétis père. — Auditions musicales. Concert donné au bénéfice des incendiés du 7e arrondissement par l'orchestre d'Adolphe Sax, première audition de *la Marche aux flambeaux*, nouvelle composition de Meyerbeer, par **Henri Blanchard**. — Académie impériale de musique, représentation extraordinaire, fragments du *Barbier de Séville*, *la Marche aux flambeaux*. — Ephémérides. — Nouvelles et annonces.

ÉTRENNES A NOS ABONNÉS.

Pour le renouvellement de l'année, la *Revue et Gazette musicale de Paris* se propose d'offrir à ses abonnés deux Albums, l'un de piano, l'autre de danse.

L'*Album de piano*, l'un des plus riches et des plus brillants qui aient été publiés jusqu'ici, contiendra des morceaux nouveaux, signés des noms célèbres de Doehler, Stéphen Heller, Liszt, Emile Prudent, Thalberg, Edouard Wolff. En voici les titres :

FEUILLET D'ALBUM.	DOEHLER.
PENSÉE	STÉPHEN HELLER.
RAPSODIE HONGROISE	LISZT.
IMPROMPTU	EMILE PRUDENT.
SOUVENIR DE VENISE.	THALBERG.
CHANTS DES MATELOTS . . .	EDOUARD WOLFF.

L'*Album Musard*, appelé au succès populaire que ce nom présage, se composera de trois quadrilles : *Freischütz*, *les Italiens*, *les Français*, auxquels se joindront : *Le Bosphore*, valses ; *Diane de Lys*, polka-mazurka ; *Alphéa*, schottisch ; *Mareo*, polka, et *Pepita*, redowa espagnole.

DEUXIÈME LETTRE

AUX COMPOSITEURS DRAMATIQUES (1).

Bruxelles, le 29 novembre 1853.

Messieurs,

Dans ma première lettre, j'ai établi que le vrai, au point de vue de l'illusion, n'est pas l'objet de la musique dramatique ; que cet art ne peut s'abdiquer jusqu'à n'être plus qu'une partie d'un tout homogène, sans prééminence sur les autres ; et qu'enfin, si la vérité absolue était le but, il faudrait commencer par ne point unir la musique à la parole; car, si l'on ne considère la musique que comme une langue, elle est certainement un obstacle à la vérité, puisque personne ne parle deux langues à la fois, comme on le fait dans la parole chantée. Il est évident que l'effet produit par un beau morceau de musique sur les spectateurs d'un drame provient de ce que, le sujet et la situation étant donnés, l'attention de ces spectateurs est entièrement absorbée par l'œuvre du musicien. S'il n'en était pas ainsi, l'émotion serait à peine sensible, car l'attention ne peut se partager sans que les impressions se détruisent ou s'affaiblissent réciproquement. L'auditoire a donc par dessus toute chose conscience de la musique et de ses formes ; mais, comme je viens de le dire, il en a conscience sans oublier le sujet et la situation Toute situation dramatique suppose des sentiments déterminés : ces sentiments sont le thème qui préside aux inspirations du compositeur, de la même manière qu'ils sont dans l'âme des spectateurs lorsqu'ils reçoivent l'impression de la musique, c'est-à-dire instinctivement, mais non attentivement. Il y a là une sorte de mystère semblable à ce qui se passe lorsqu'un homme dont l'esprit est absorbé dans une pensée sérieuse, évite en marchant les obstacles qu'il rencontre, et se gare même des dangers qui pourraient le menacer, sans que sa méditation ait été détournée un instant de son objet.

Donc la musique, dans tout son appareil, prépondérante et non subordonnée au drame qui lui a fourni son thème, cette musique, dis-je, s'empare absolument et sans partage de l'attention du public, dans une scène dont l'intérêt est saisissant; à plus forte raison dans une multitude de situations moins significatives qui, sans son puissant effet, seraient vides d'intérêt. Les opéras français sont pleins de ces scènes d'exposition et de préparation nécessaires à la parfaite intelligence du sujet, chez un peuple dont la raison veut être satisfaite avant qu'il s'abandonne aux émotions de la sensibilité. Or, un peu de froideur est inséparable de ces scènes, repoussées en général de la construction des livrets d'opéras italiens. La musique se pose comme sujet le sentiment à exprimer ; mais elle l'exprime par les accents qui lui sont propres, et ne prend les paroles que comme l'explication en langage vulgaire de son langage inspiré. Prétendre que sa mission doit se borner à une déclamation très-accentuée de ces mêmes paroles, c'est méconnaître la nature de l'art et sa destination ; c'est vouloir renfermer son immensité dans des formes étroites. Comme déclamation, la musique a son application naturelle dans le récitatif ; mais lorsqu'elle entre dans son domaine infini du rhythme et de la mélodie, elle devient souverainement libre et indépendante.

Si j'écrivais à d'autres qu'à vous, Messieurs, je craindrais que cette assertion ne parût exagérée, et que l'on ne me fît, par exemple, des

(1) Voir le n° 47.

objections telles que celle-ci : « Vous prétendez que la musique est » libre, indépendante ; mais s'il en est ainsi, elle peut se trouver en » complet désaccord avec le sujet auquel elle s'applique. Or, c'est ce » qu'on remarque en effet dans certains opéras italiens, et même fran- » çais, où, dans une situation pathétique, le personnage représenté » par le chanteur exprime ses douleurs en fioritures ou roulades, et » semble se donner la tâche d'anéantir dans l'âme du spectateur le » sentiment que le poëte se proposait d'y faire naître. » Quelque vraie que soit la remarque en elle-même, elle n'est pas une objection sérieuse contre ce que j'ai dit de la suprématie de la musique, de sa puissance d'expression, et de son indépendance ; car, de ce que l'artiste ne demande pas à son art ce qu'il y devrait chercher, il n'y a rien à conclure contre celui-ci. Le poëte pose une situation où les personnages sont agités de sentiments divers, le thème est tracé ; si le compositeur ne le traduit pas en accents beaucoup plus expressifs que la parole ; s'il n'émeut pas, s'il ne devient pas un poëte infiniment supérieur à l'autre dans l'expression des élans passionnés de l'âme, c'est qu'il y a impuissance dans son imagination, ou bien c'est qu'il y a dans sa nature d'autres tendances, ou dans son esprit un parti pris de faire résonner d'autres fibres dans l'auditoire. A ce sujet, il y a des observations importantes sur lesquelles je crois devoir appeler votre attention.

De même qu'il y a en nous deux organisations différentes, l'une morale, l'autre physique, il y a deux voies très-opposées dans l'art, à savoir, l'une qui conduit aux émotions de l'âme ; l'autre, aux impressions nerveuses. Dans la première se rencontrent les pensées élevées, l'expression énergique ou tendre de toutes les nuances de l'amour, de la douleur, du bonheur placide et de la joie naïve ; dans l'autre, ce n'est plus le beau qui frappe l'imagination ou émeut le cœur ; c'est l'agréable, sous toutes ses formes, qui chatouille les sens. Or, ces vérités étant reconnues (et il me semble qu'elles ne peuvent être mises en doute), une question se présente ; question importante dont la solution doit renfermer toute la théorie de la musique dramatique, au point de vue des impressions qu'elle produit. Cette question, à la prendre à son origine, est celle-ci : Est-il dans la nature humaine qu'un de ses principes organisateurs prédomine incessamment, et persiste dans ses déterminations, sans qu'il en résulte de fatigue ou morale, ou physique ? Pour peu qu'on y réfléchisse, la réponse sera négative, surtout à l'égard du principe moral, qui seul conduit aux grandes idées, aux nobles sentiments, et atteint quelquefois au sublime. L'âme a ses moments de fatigue ; elle veut alors du repos et laisse agir les sens. Chez les natures d'élite ces moments sont plus rares et de plus courte durée que chez les autres : au-dessous d'elles, il y a une échelle décroissante jusqu'aux natures les plus vulgaires, lesquelles sont précisément l'inverse des premières, en ce que l'âme sommeille souvent et longtemps, tandis que les appétits sensuels y règnent énergiquement. Des conséquences, qui toutes s'enchaînent, se déduisent de ces vérités : la première est que l'art agit différemment sur ces organisations très-diverses ; qu'il ne satisfait complétement les natures d'élite qu'autant qu'il procède de l'inspiration et que ses formes approchent de la perfection autant que le permet notre faiblesse ; qu'au contraire il n'a d'action sur les natures vulgaires que par le système nerveux ; enfin, qu'entre ces deux limites, il y a une infinité de degrés par lesquels on se rapproche ou de l'une ou de l'autre. Ajoutons que l'éducation plus ou moins artistique modifie les penchants naturels, comme toute éducation nous fait subir des multitudes de transformations, et qu'il n'y a pas moins de différences sensibles entre les degrés de culture produits par cette éducation, qu'il n'y en a dans l'organisation des individus.

Des principes qui viennent d'être posés, et de leurs conséquences immédiates, découlent d'autres conséquences qui me conduiront à l'explication complète de l'objection que je n'ai pas supposée, car elle a souvent frappé mon oreille. L'une de ces conséquences est que la nécessité d'éviter la fatigue à l'auditoire, dans une situation pathétique qui se prolonge, et la crainte de la froideur par l'absence de variété, peut très-bien déterminer un compositeur à mêler aux accents passionnés des personnages en action des traits de vocalisation qui ne sont nullement, comme le pensent certains critiques, en opposition avec les sentiments dont ces personnages semblent être animés, et qui souvent ajoutent à l'expression de ces sentiments, si l'artiste qui les exécute a conscience de la situation où il se trouve. Prenons pour exemple *Desdemona*, dans l'opéra d'*Otello*. La fatalité qui pèse sur cette infortunée depuis le commencement de l'action dramatique jusqu'à la fin, aurait pu conduire à la monotonie, si une expression constamment douloureuse eût rempli toute l'action ; mais lorsque des fioritures succèdent à cette expression, le compositeur a su leur donner un caractère énergique qui n'y est pas contraire. Ainsi dans le final du second acte, revient deux fois cette phrase si touchante, *Se il padre m'abandonna*, interrompue par les gémissements du chœur ; elle est suivie d'un trait de vocalisation qui, loin d'être un contre-sens, me paraît avoir le caractère de fièvre nerveuse que donne le désespoir. Lorsque cette fièvre a disparu, lorsque l'abattement lui succède, et que Desdemone, pendant une nuit orageuse, est frappée de tristes pressentiments, ces éclats de l'art du chanteur seraient déplacés, et même ridicules : aussi Rossini s'en est-il abstenu. Son génie ne lui a pas fait défaut dans cette situation. Car le récitatif, le chant du gondolier, la romance du personnage principal, l'interruption de cette mélodie, le coloris de l'instrumentation, tout est d'accord dans cette scène véritablement dramatique pour émouvoir le cœur, et pour atteindre à cette vérité de l'art qui, encore une fois, n'est pas et ne peut être la vérité absolue. On me dira peut-être que Gluck n'eût pas traité ainsi ce sujet, et qu'il eût donné plus de vérité à la déclamation musicale. Il est en effet incontestable que sa manière de concevoir la musique dramatique était absolument différente de celle du célèbre maître italien ; mais qu'est-ce que cela prouve, si ce n'est que deux beaux génies ont été déterminés à suivre des voies différentes par les tendances de leur originalité. Le but, c'est l'émotion produite par de belles pensées, sous une forme quelconque : or, qui oserait dire qu'*Otello*, bien interprété, ne l'a point ému ?

Je le répète donc, et je pense, Messieurs, que vous partagez mon opinion à cet égard, l'artiste, à part les sacrifices qu'il doit faire aux conditions du théâtre, est parfaitement libre dans ses déterminations, parce que son art n'a pas pour objet une vérité absolue, mais la création du beau, par une pensée originale produite sous l'inspiration d'un sentiment actif. Si l'on n'admet cette liberté entière, si l'on se persuade qu'il y a des obligations de genre, si l'on se choisit des modèles comme ayant atteint les dernières limites d'une expression quelconque, par cela même on méconnaît la nature de l'art, on lui pose des bornes, on renferme ses propres émotions dans une sorte de citadelle, et l'on se rend inhabile à sentir la musique en ce qui caractérise sa prééminence sur tous les autres arts, à savoir, l'inépuisable variété de ses déterminations et de ses formes. J'insiste sur ce point, parce que le monde est plein d'enthousiastes exclusifs qui ne connaissent rien et ne veulent rien admettre en dehors de certaines écoles, de certaines époques, de certains genres et de certaines formes ; j'insiste sur ce point, parce que je repousse la théorie du progrès de l'art que voudraient faire prévaloir certaines coteries au profit de certaines œuvres nouvelles, comme si l'art était une industrie, une connaissance, une science ; j'insiste sur ce point, parce que c'est la supposition d'une signification absolue de la musique qui a conduit M. Wagner à la conception de son système du drame musical ; système qui, par une direction différente, aboutirait pour l'avenir au résultat d'exclusion dont je viens de parler, et qui de plus a la prétention d'effacer le passé. Vous le voyez, Messieurs, toutes les erreurs de goût et de doctrine que j'ai signalées n'ont qu'un seul principe, principe faux qui n'est autre que celui de l'expression matériellement vraie de la musique dramatique. Quiconque ne conçoit et n'admet cet art dans toutes ses déterminations et sous toutes ses formes; quiconque ne le considère à un point de vue esthétique sans limite, c'est-à-dire comme le beau, et non comme le vrai, doit tomber

dans un système d'exclusion ou dans un autre, et n'a qu'une idée très-imparfaite d'un art dont l'immense domaine ne peut être mesuré.

J'ai dit que deux voies sont ouvertes aux artistes, dont une conduit aux émotions de l'âme, et l'autre aux simples sensations. J'ai ajouté que dans l'une se rencontrent les éléments du beau; dans l'autre, ceux de l'agréable. L'organisation des compositeurs présente des combinaisons infiniment variées de ces deux tendances. Chez l'un, c'est le principe esthétique pur qui domine; chez l'autre, ce principe est balancé par le penchant aux idées qui sont en rapport avec les impressions nerveuses. Le premier, plein de foi dans l'art et dans son œuvre, n'a pour but que cet art en lui-même et ne consulte que son propre sentiment. Mozart me paraît avoir été le plus grand compositeur dramatique parmi le très-petit nombre d'artistes de cette catégorie. Depuis cinquante ans j'ai beaucoup entendu ses ouvrages, je les ai relus cent fois, je les étudie encore, et la comparaison que j'en ai faite avec un grand nombre de très-belles productions du même art m'a démontré qu'ils approchent davantage de la perfection. Je dis qu'ils en approchent et non qu'ils y atteignent, car la perfection absolue ne peut être l'ouvrage de l'homme. Mozart, par cela même que son sentiment est profond, a une tendance mélancolique dans les choses mêmes qui semblent opposées à cette disposition de l'âme. Ainsi, l'air du page des *Noces de Figaro*, admirable inspiration du sentiment de l'amour, n'est pas l'expression juste des agitations de cet adolescent, qui, comme il le dit lui-même, se sent battre le cœur à la vue de toute femme jeune et jolie, et que le frôlement d'un jupon met en émoi. Pour une nature semblable, un caractère d'art plus sensuel serait mieux approprié; son expression serait plus légère, plus vive et produirait plus d'effet sur l'auditoire. L'inspiration serait peut-être moins belle en elle-même; mais, la situation étant donnée, un grand talent de la deuxième catégorie réussirait vraisemblablement mieux à l'exprimer. Les artistes de cette classe sentent aussi le beau et le produisent; mais il ne leur suffit pas de se satisfaire : ils éprouvent le besoin de faire de l'effet; et, convaincus par leurs propres sensations que ce sont les ébranlements nerveux qui le réalisent, ils sacrifient çà et là leur sentiment du beau à ces effets qui font et constatent le succès.

A mesure que le sentiment esthétique pur s'affaiblit, le talent se caractérise de plus en plus par la tendance vers les idées qui font naître la sensation de l'agréable. Toutefois, quel que soit le degré de l'échelle où cette tendance se manifeste, le talent est digne de notre intérêt si l'imagination est riche et si les idées ont le caractère de la distinction. Jusque là, l'art est toujours l'art, et la critique doit se montrer éclectique à son égard. Mais au-dessous, et lorsque la formule se substitue à la pensée, l'art disparaît et fait place à l'industrialisme. Le musicien qui, par impuissance, par paresse, ou par ses penchants personnels, descend jusque là, n'est plus qu'un arrangeur des idées d'autrui. Il étudie le goût actuel du public, la mode, les procédés par lesquels il peut y satisfaire, et s'il supplée à ce qui lui manque par quelque adresse, il n'est pas rare qu'il obtienne des succès. Toutefois le profit qu'il en tire ne peut lui faire illusion sur la valeur de son travail. Il n'espère pas une longue existence pour ses pauvres productions; mais ce n'est pas cela qu'il ambitionne. Ce qu'il désire, ce sont des succès faciles et multipliés. J'en ai connu qui méprisaient ce qu'ils faisaient, et qui pourtant faisaient ce qu'ils méprisaient. Leur étude consistait à observer ce qui produisait certains effets; puis ils réduisaient en formules le résultat de leurs observations. La raison devrait dire aux hommes de cette catégorie que l'art ayant pour but de créer, ce qui est fait n'est plus à faire. mais ce n'est pas cette raison sévère qu'ils consultent. Ils lui opposeraient au besoin certains axiomes qui leur inspirent plus de confiance. Par exemple, il n'est pas rare de leur entendre dire que le commun a une puissance irrésistible sur les masses; ils vous démontreront même l'infaillibilité de leur théorie par le fait, si vous la révoquez en doute. En vain leur objecteriez-vous que si la facile perception et intelligence de pensées et de formes vulgaires peut séduire un moment le public, il ne tarde pas à revenir de cette première impression, et qu'il passe bientôt de la satisfaction qu'il a eue de pareilles choses, à l'indifférence, et même au dégoût; ils ne manqueraient pas de vous répondre qu'ils auront d'autres formules lorsqu'on sera fatigué des premières.

Il est une autre classe d'artistes qui, voulant donner à l'art une direction qui n'est pas la sienne, et qui, n'ayant pas le génie nécessaire pour la réalisation, au moins en partie, de la révolution qu'ils ont le dessein d'accomplir, se placent en dehors de ce même art dont ils ont rêvé la transformation. Ces hommes se sont persuadé qu'un système est une création, et qu'on fait de la musique de propos délibéré. Faire autre chose que ce qu'on a fait avant eux leur paraît une inspiration, et la volonté leur semble avoir la même valeur que les idées pour atteindre leur but. M. Richard Wagner est le plus avancé des hommes de cette espèce, en ce que ses plans de réforme sont plus radicaux; mais, à l'inspection de ses ouvrages, on voit avec évidence qu'il est dépourvu d'invention mélodique, qu'il n'a qu'un sentiment très-vague de la loi du rhythme, et que son harmonie, bien que sans nouveauté, est obscure et mal agencée. L'art a subi bien des transformations; mais les compositeurs par qui ces révolutions ont été faites avaient, préalablement à toute tentative d'innovation, les idées et les qualités de facture qui y conduisaient naturellement. Il est peu de grand artiste qui ne se soit transformé et qui ait été tout d'une pièce depuis le commencement de sa carrière jusqu'à la fin. Haydn, Gluck, Mozart, Beethoven, Cherubini, Meyerbeer, Rossini, ont passé par ces phases où le talent change de direction; mais antérieurement au changement qui s'est opéré dans leur manière de concevoir la musique, ils avaient dans l'organisation ce qui fait que, quel que soit son système, l'artiste ne passe pas inaperçu. Le système de M. Wagner est, comme je l'ai déjà dit, que l'objet de l'art est le vrai. Je crois avoir suffisamment démontré qu'un tel système repose sur une idée fausse; je ne reviendrai donc pas sur ce sujet. Gluck aussi croyait que la musique dramatique doit être vraie dans ses accents, mais il conservait à son art une suprématie sans laquelle cet art s'anéantirait. Ce n'est pas ainsi que l'entend M. Wagner; pour lui, il n'y a ni musique, ni versification, ni scène, ni acteurs; il y a un drame, une action, rapprochée autant que possible de l'illusion, et dont toutes ces choses ne sont que des parties intégrantes; en sorte que le but du système dont il s'agit est l'amoindrissement de tous les arts qui concourent à la réalisation de l'œuvre, et en même temps la formation artificielle d'un tout monstrueux qui ne répond à aucun des besoins du sentiment et de l'intelligence.

Les essais qu'a faits M. Wagner des ouvrages conçus à ce point de vue n'ont pas été heureux, nonobstant les efforts faits en Allemagne pour y intéresser le public. M. Wagner l'a reconnu lui-même dans un de ses écrits, et s'en est consolé en lançant l'anathème contre la génération dont il est contemporain, et disant qu'il n'a pas été compris; qu'il ne pouvait l'être par des populations dont le goût naturel a été perverti par des conventions formales sans valeur, et en appelant à l'avenir où l'homme sera régénéré. L'avenir est, ma foi, quelque chose de très commode: avec lui on met les intérêts de son amour-propre à couvert; car l'avenir, c'est l'infini, et nul de nous n'ira y voir l'apothéose de M. Wagner. J'ignore ce que sera l'homme dans l'avenir, et si Dieu se propose de le transformer; mais je sais que tant qu'il restera ce qu'il est, dans ses conditions morales et physiques, et dans l'état actuel de son éducation artistique, il ne pourra avoir de sympathie pour des œuvres qui, en définitive, ne sont que la restauration des mystères du moyen âge avec plus de fracas.

Messieurs, la crise actuelle de la musique dramatique, produite par le besoin d'innovations, n'a pour objet que la forme; car les idées et le sentiment sont inhérents à la nature humaine, et seront toujours les éléments nécessaires et fondamentaux de cet art. La puissance des rapports de tonalité, d'harmonie; le charme des successions mélodiques; les symétries du rhythme; les oppositions d'intensité des sons, coordonnés par le génie sous une forme ou sous une autre, auront

toujours le pouvoir de faire battre les cœurs et de charmer les intelligences. Toute tentative de réforme systématique qui ne reposera pas sur ces bases sera vaine et n'aboutira qu'au néant. Ne laissons donc pas ébranler notre foi dans la réalité de notre art; tenons pour certain que sa nature et la nôtre sont identiques, puisque l'art est notre œuvre propre; et si l'on nous affirme qu'il en existe un autre basé sur l'imitation de la nature, sur le vrai et non sur le beau, sur des combinaisons artificielles et non sur notre sentiment intime, repoussons cette assertion comme un mensonge ou comme une erreur.

Quant à la forme, qui n'est que le contingent de la pensée et du sentiment, elle peut être, sans aucun doute, modifiée, car l'histoire de la musique nous offre à chaque instant des transformations de ce genre. Mais quelle peut être cette transformation pour satisfaire aux besoins de la situation actuelle? Messieurs, j'aurai l'honneur de vous soumettre mes vues pour la solution de cette question dans une troisième lettre.

Veuillez agréer l'expression de ma parfaite considération.

FÉTIS père.

AUDITIONS MUSICALES.

Concert donné au bénéfice des incendiés du 7e arrondissement par l'orchestre d'Adolphe Sax.

PREMIÈRE AUDITION DE LA *MARCHE AUX FLAMBEAUX*,

NOUVELLE COMPOSITION DE MEYERBEER.

Bien que l'art musical soit, de notre temps, à l'apogée de l'instrumentation, il est peu de compositeurs qui sachent bien manier un orchestre d'instruments en traitant avec un peu de logique une pensée musicale, Dans ce petit nombre se place au premier rang l'auteur de la trilogie lyrique de *Robert-le-Diable*, *les Huguenots* et *le Prophète*. Comme compositeur instrumental et de musique militaire, il résume tous les genres, en conservant son individualité dramatique, dans *la Marche* ou *Danse aux flambeaux* (Fackeltanz), exécutée à Berlin aux fiançailles du prince de Hesse-Cassel avec la princesse Anne de Prusse. Cette marche, que j'ai vu *marcher* à l'empereur de Russie, tenant une dame par la main, commence dans l'œuvre de Meyerbeer par un brillant appel de trompettes à l'unisson; et puis, une entrée générale et splendide de tout l'orchestre annonce aussitôt les magnificences qui vont surgir de cet orchestre à voix guerrières. Tout en conservant la pompeuse gravité de la polonaise, le compositeur se livre aux rhythmes les plus capricieux et toujours mélodiques. Pendant ce morceau, écrit entièrement à trois temps, et dans lequel revient obstinément l'appel de trompettes qui ouvre la scène, une mélodie en mesure à 9/8, rhythme toujours ternaire, vient, en forme de péroraison, jeter une nouvelle péripétie dans ce drame instrumental, qui se distingue autant par l'unité que par la variété de la pensée. On remarque surtout, au milieu de ces splendeurs mélodiques, un chant large exécuté par tous les saxophones, qui rivalisent la voix noble et impressionnante des violoncelles. Ce chant est délicieusement accompagné par un trait de trompette en triolets, broderie harmonique de la plus rare élégance. Les *imitations* répondues à la suite de cette mélodie par d'autres instruments, sont pleines de cette grâce scientifique qui plaît tant aux doctes dans tous les genres de musique. L'impression a été telle, que tous les auditeurs, d'une voix unanime, ont demandé *bis*. Et l'effet de ce drame instrumental a été plus grand encore à la seconde audition.

Les autres morceaux de ce concert philanthropique ont aussi produit beaucoup d'effet, et ont été vivement applaudis. L'ouverture du *Carnaval romain*, symphonie pleine de verve et de fantaisie, si bien arrangée par M. Mohr pour l'orchestre d'Adolphe Sax, et exécutée avec tant de précision et de chaleur, a été saluée de nombreux applaudissements, ainsi que la fantaisie sur *Giralda* et l'ouverture de *Zampa*.

La romance du *Carillonneur de Bruges* et l'air de *la Favorite* ont été chantés par Mlle Wertheimber avec cette belle voix de contralto et cette excellente méthode de chant qui distinguent la jeune cantatrice, qu'on voudrait entendre plus souvent.

Une fantaisie pour piano a été fort bien dite par M. Brisson, qui a joué aussi avec MM. Norblin et Miolan le prélude de Bach arrangé par M. Gounod. Ce morceau était suivi d'une fantaisie sur une tyrolienne qui a fourni à chacun des habiles instrumentistes l'occasion de montrer son incontestable supériorité. Parmi eux, les principaux solistes qui ont excité l'enthousiasme, sont MM. Trien, Arban, Ory, Bonnefoy, sur le saxhorn et le saxo-tromba; Auroux et Printz, sur le saxophone; Barthélemy, sur le hautbois; Dortu, qui a dit une phrase de chant sur le gros saxhorn, instrument jouant à l'octave grave de l'ophicléide; MM. Weber et Lépine, les deux petites clarinettes, et surtout MM. Léon Magnier et Brunot, qui ont dit avec une légèreté prodigieuse un ravissant dialogue musical, spirituel et plein d'originalité. Enfin, *la Bénédiction des poignards*, morceau pris dans le quatrième acte des *Huguenots*, et dramatiquement arrangé pour cet orchestre énergique qui traduit si bien tous les effets de la scène, a terminé dignement ce beau concert, qui a mis en plein relief toute la valeur de l'orchestre de Sax, et réuni au mérite d'une bonne action la première audition de la Marche aux flambeaux de Meyerbeer.

La tragédie de *Louis XI* a été reprise au Théâtre-Français, à la satisfaction des amateurs des bons et beaux vers. Sous le rapport historique et dramatique, cet ouvrage est le plus remarquable de tous ceux qui sont sortis de la plume de Casimir Delavigne. La poésie en est harmonieuse, et par conséquent musicale; et il y a ceci de singulier dans la pièce, faite dans les conditions nouvelles ou romantiques, qu'on y chante et qu'on y danse, et que la musique de la ronde villageoise, dansée par les paysans sous les murs du château de Plessis-lez-Tours, a été composée par Casimir Delavigne. La mélodie en est fraîche et vrale, en ce qu'elle est d'un caractère et d'une gaîté contrainte, qui semble témoigner de la joie menteuse de ces pauvres gens qui crient vive le roi par ordre.

Le chœur religieux qui accompagne saint François de Paule, le fondateur de l'ordre des Minimes, qui vient confesser et admonester le roi de France, et l'assister à ses derniers moments, ce chœur, d'un beau style religieux, est de M. Benoist, l'excellent professeur d'orgue au Conservatoire, ex-chef du chant à l'Opéra. Ce chœur, qui demande les prières du saint et la protection du ciel pour la France, est d'un caractère simple, noble et grandiose.

MM. Beauvallet, Geffroy et Maillart, dans les rôles de Louis XI, du médecin et du duc de Nemours, sont à la hauteur de l'œuvre. Ils se montrent, ainsi que Mlle Rebecca dans le rôle du dauphin, les dignes interprètes de cette belle et dramatique, et musicale poésie. Aussi, applaudit-on beaucoup, et justement, les acteurs et les beaux vers de cette comédie tragique qui forme un spectacle curieux.

Henri BLANCHARD.

ACADÉMIE IMPÉRIALE DE MUSIQUE.

REPRÉSENTATION EXTRAORDINAIRE.

Fragments du *Barbier de Séville*. — *La Marche aux flambeaux*.

Cette représentation extraordinaire avait pour but de solenniser l'adieu momentané de la Rosati, qui, à peine arrivée, s'éloigne de nous, mais pour nous revenir dans peu de mois. Le spectacle se terminait par

le ballet de *Jovita*, dans lequel la charmante danseuse s'est si bien révélée : aussi l'adieu a-t-il été arrosé, non pas d'une pluie de larmes, mais d'un torrent de fleurs, qui, dès le premier acte, a littéralement submergé la scène, changée en parterre artificiel. A bientôt donc, belle Jovita : Paris vous attend vers l'époque où les vrais parterres commenceront à refleurir.

Une pièce empruntée au Palais-Royal, *Un garçon de chez Véry*, ouvrait la séance ; Levassor et Amant, en compagnie de Mlle Juliette Pelletier, se sont permis d'y faire rire, comme s'ils eussent été chez eux. La majesté du lieu n'a pas refroidi leur verve bouffonne ; et les spectateurs, déjà nombreux à cette heure, n'ont pas craint de déroger en s'amusant.

Ensuite l'admirable orchestre d'Adolphe Sax, sous la direction de M. Mohr, a exécuté cette ravissante fantaisie sur un thème tyrolien, tant applaudie à la salle Sainte-Cécile dimanche dernier, et réapplaudie à l'Opéra, tant pour le mérite de la composition que pour celui de tous ces habiles instrumentistes, qui deviennent solistes chacun à son tour, et se disputent la palme de leur art.

Les fragments du *Barbier de Séville* servaient à la rentrée de Mme Bosio, qui l'an dernier avait fait ses débuts dans *Louise Miller*. Mme Bosio est-elle donc vouée sans exception ni réserve aux traductions ? N'est-il donc pas dans le répertoire français un seul rôle à sa convenance ? Du reste, quelque musique et quelque rôle que Mme Bosio se décide à chanter, nous la tenons pour une artiste de talent réel, pour une cantatrice possédant la voix et la méthode, voix agile et légère, méthode élégante et pure. Toutes ces qualités, elle les a montrées dans l'air de Rosine et dans le duo qu'elle dit avec Figaro. L'air de *Niobé*, qu'elle avait choisi pour la leçon de chant, lui convient moins sans doute, quoiqu'elle *trille* admirablement ; mais ceux qui ont encore présente à leur souvenir la voix de Rubini ne sauraient entendre cet air chanté par la voix d'un autre, et ceux qui n'ont pas entendu Rubini ne conçoivent pas ce que l'air peut produire d'effet.

Quant à l'exécution générale des fragments du *Barbier*, nous avouerons franchement qu'elle ne nous a rien appris. Nous savions d'avance que Rossini n'avait pas écrit sa délicieuse musique pour qu'elle fût chantée en français, par des artistes français, et peut-être moins encore par des artistes italiens, comme Mme Bosio et Morelli, parlant mal le français. Si déjà les airs du *Barbier* perdent beaucoup au changement d'idiome, c'est bien pis encore pour le récitatif, qui devient tout-à-fait insupportable. Cela peut se tolérer sur des scènes secondaires, au boulevart, en province, où le *Barbier* traduit vaut toujours mieux que rien; mais, sur notre première scène lyrique, en plein Paris, à côté du Théâtre-Italien, il faut autre chose, et la représentation de vendredi est de nature à le prouver mieux que tout autre argument.

Aux fragments a succédé *la Marche aux flambeaux*, de Meyerbeer, admirablement rendue, comme à la Sainte-Cécile, par cet excellent orchestre qu'Adolphe Sax est parvenu à former, à discipliner, comme un artiste supérieur était seul en état de le faire. *La Marche aux flambeaux* est une grande et belle chose, dans laquelle le génie du maître se retrouve partout. Heureux les princes qui peuvent commander de telle musique, et dont les fiançailles se célèbrent au bruit noble et majestueux d'une telle harmonie ! *La Marche aux flambeaux* a été saluée, comme elle devait l'être, sur un théâtre qui attend un quatrième ouvrage de l'auteur de *Robert le-Diable*, des *Huguenots* et du *Prophète*.

R.

ÉPHÉMÉRIDES MUSICALES.

11 décembre 1817. Mort du célèbre organiste Justin-Henri Knecht à Biberach (Souabe). Il était né dans cette ville, le 30 septembre 1752.

12 — 1527. Adrien Willaert, un des plus célèbres musiciens belges et fondateur de l'école vénitienne, est nommé maître de chapelle de Saint-Marc, à Venise. (Né vers 1490, il mourut en 1563.)

13 décembre 1767. Naissance d'Auguste-Eberhardt Muller à Northelm (Hanovre). Il fut maître de chapelle du duc de Saxe-Weimar et mourut le 3 décembre 1817.

14 — 1788. Mort de Ch.-Ph.-Emmanuel Bach à Hambourg. (Voyez les Ephémérides du 14 mars.)

15 — 1807. Première représentation de *la Vestale*, de Spontini, à l'Opéra de Paris.

16 — 1790. Mort du célèbre hautboïste Louis-Auguste Lebrun à Berlin. Il était né à Manheim en 1746.

17 — 1770. Naissance de Louis van Beethoven à Bonn. (Voyez les Ephémérides du 26 mars.)

Théodore PARMENTIER.

NOUVELLES.

*** La représentation donnée mercredi à l'Académie impériale de musique, et qui se composait du *Maître chanteur* et de *Jovita*, a été honorée de la présence de LL. MM. l'Empereur et l'Impératrice.

*** Dimanche dernier, *le Juif-Errant* a été représenté. Massol chantait le rôle principal, et Mme Tedesco celui de Théodora. Chapuis et Mlle Marie Dussy remplissaient ceux de Léon et d'Irène.

*** Voici le texte du jugement rendu mercredi dernier, 7 décembre, par la première chambre du tribunal de première instance dans le procès intenté par M. le comte Tiszklewicz au directeur de l'Académie impériale de musique, à propos d'une représentation du *Freischütz* : « En ce qui » touche la demande du comte, attendu que s'il est constant que le 7 » octobre dernier la direction de l'Académie impériale de musique a fait » représenter *Freischütz*, opéra de Weber, avec des omissions de passages » importants, il est également constant que la représentation du 7 octobre » a été ce qu'elle avait été depuis 1850, c'est-à-dire mutilée, ainsi que » l'avaient été les représentations antérieures ; qu'il résulte de ce fait » que, s'il est regrettable en principe que des œuvres tronquées soient » annoncées au public comme intactes, le comte Thadée Tisckiewicz, » n'ayant subi le 7 octobre d'autres omissions que celles qui avaient été » imposées au public dès l'origine, ne peut établir qu'il ait été, ce jour-» là, victime d'un préjudice auquel il ne dût pas s'attendre et se résigner, » en assistant à la représentation ; en ce qui touche la demande recon-» ventionnelle formée par le directeur de l'Académie impériale de musique, » attendu qu'il n'est pas justifié d'un préjudice appréciable, le tribunal » déboute les parties de leurs demandes respectives, et condamne le de-» mandeur aux dépens pour tous dommages-intérêts. »

*** *Le Prophète* continue d'obtenir un grand succès à Turin.

*** *Le Juif-Errant* va être donné au Grand-Théâtre de Lyon ; l'ouvrage en est déjà aux répétitions générales.

*** Mlle Wertheimber va bientôt quitter le théâtre de l'Opéra-Comique, où elle a fait ses débuts d'une manière si brillante : la jeune cantatrice est engagée à l'Opéra, et il n'est pas douteux que son talent ne soit encore mieux placé sur cette nouvelle scène.

*** *L'Eau merveilleuse* et *la Tonelli* ont reparu ensemble vendredi dernier à l'Opéra-Comique, suivis des *Rendez-vous bourgeois*. Le charmant ouvrage de Grisar est toujours sûr de plaire au public chaque fois qu'il lui est rendu : le repos ne lui ôte rien de sa fraîcheur, ni de sa franche gaîté musicale. *La Tonelli* n'avait pas été jouée depuis le départ de Mme Ugalde, qui nous avait fait ses adieux dans cette pièce. Mlle Lefebvre vient de lui succéder dans le double rôle de paysanne et d'actrice avec un talent qui justifie pleinement sa tentative. La jeune artiste l'a empreint d'un cachet de bon goût et de distinction : elle en a enlevé toutes les difficultés ; elle a dit avec une merveilleuse vocalisation la brillante et originale tarentelle. Mocker et Faure sont toujours excellents dans les deux autres rôles. Faure s'est distingué dans l'air de baryton, qui, par sa contexture, rappelle celui du *Maître de chapelle*. Le duo du second acte, dans lequel est encadré celui de la *Servante maîtresse*, de Pergolèse, a été fort bien dit par lui et Mlle Lefebvre. Enfin le trio de la provocation, rempli d'intentions fines et comiques, a valu à ses trois interprètes de justes applaudissements.

*** LL. MM. l'Empereur et l'Impératrice assistaient à cette représentation.

*** Les études de *l'Étoile du Nord* se continuent toujours avec activité ; bientôt on commencera les répétitions d'orchestre.

*** La ville de Rouen a revu son ténor favori, Puget, qui tient une si belle place à l'Opéra-Comique. Dans *la Dame blanche* et *les Mousquetaires de la Reine*, l'artiste a remporté un véritable triomphe.

*** Les recettes des théâtres, bals et curiosités pendant le mois de novembre dernier ont été de 1,246,347 fr. 78 c. Celle du mois de novembre 1852 n'avaient été que de 1,022,779 fr. 43 c.

*** La célèbre cantatrice, Mme Viardot Garcia, vient de se faire entendre en Angleterre, avec le grand effet qui accompagne toujours son magnifique talent. En huit jours, elle a chanté dans six concerts : le 22 novembre à Liverpool, dans l'oratorio de *Samson*; le 24, à Birmingham,

dans un concert donné par l'organiste Stimson ; le 25, à Londres, dans la *Sacred harmonic Society*, où elle a pris part à l'exécution de *Samson*; le 28, à l'*Harmonic Union* dans le *Messie*; le 30, aux *Wednesday evening Concerts*, où elle a dit plusieurs morceaux choisis de Weber et Meyerber; enfin, le 1er décembre, elle a concouru à l'inauguration de *St-Martin's Hall*, en chantant un air de *Suzannah*, de Haendel, et le second acte d'*Orfeo*, de Gluck. Voilà certainement huit jours bien et glorieusement employés.

*** Berlioz touche au terme de sa campagne musicale et triomphale en Allemagne. A Hanovre, il a donné deux concerts qui ont excité dans le public et parmi les artistes un enthousiasme plus vif encore que ceux de Brunswick. Le roi a prodigué à l'artiste les témoignages de sa haute sympathie : Sa Majesté assistait à toutes les répétitions et les interrompait souvent pour adresser au compositeur les choses les plus flatteuses. A la dernière, les artistes ont couvert ses partitions de couronnes et au dernier concert ils l'ont rappelé, salué par des fanfares. Le roi lui a envoyé un très-beau cadeau en diamants. A Brême, Berlioz était engagé par la Société des concerts; il a été l'objet des mêmes acclamations qu'à Hanovre. Le jeune violoniste Joachim a joué l'alto-solo de la symphonie d'*Harold* d'une façon merveilleuse. A Leipzick, Berlioz était engagé, comme à Brême, par la Société du Gewandhaus : le concert se composait entièrement de ses ouvrages, sauf une symphonie de Beethoven. Le grand succès a été pour son oratorio de *la Fuite en Egypte*. Ferdinand David, *le Concert-Meister* du Gewandhaus, a joué supérieurement l'alto-solo d'*Harold;* les chanteurs Beer et Schneider ont très-bien dit les solos du chœur des sylphes et de *la Fuite en Egypte*. Une députation d'artistes et de gens de lettres était venue de Weimar avec Liszt, et reviendra pour le concert que Berlioz doit donner pour son propre compte, dans la même salle, avec le même orchestre, la grande Académie de chant, les élèves du Conservatoire et les enfants de chœur de l'église de Saint-Thomas. Le programme se composera des quatre premières parties de *Romeo et Juliette*, des deux premiers actes de *Faust* et de l'oratorio de *la Fuite en Egypte*, redemandé unanimement. Liszt a joué, dans une grande soirée chez Ferdinand David, avec un effet immense, une nouvelle transcription, qu'il vient de faire pour le piano, de deux morceaux de *Benvenuto Cellini*, la Bénédiction du cardinal et le Serment des ciseleurs.

*** L'auteur de *Ne touchez pas à la Reine* et de *Mosquita*, Xavier Boisselot, est à Paris depuis quelques jours. Nous ne savons pas encore s'il est venu seulement pour son plaisir, ou en même temps pour le nôtre.

*** Le concert de la Société des jeunes artistes, qui devait avoir lieu aujourd'hui, est remis, à cause de la distribution des prix du Conservatoire, au dimanche 25 décembre, à deux heures précises, salle Herz.

*** Le salon de M. Gouffé, notre éminent contre-bassiste, est un sanctuaire ouvert tous les mercredis de l'année aux amis de la bonne musique. Mercredi dernier, après des quatuors et des quintettes de nos grands maîtres, nous y avons entendu un violoniste allemand, M. Eller, dont le jeu franc, large, énergique et consciencieux a réuni toutes les sympathies de l'auditoire, en exécutant la *Chacone* de Bach et trois morceaux pleins d'originalité de sa composition.

*** On savait que Mozart, qui a instrumenté *le Messie*, de Haendel, en avait fait autant pour l'opéra d'*Acis et Galatée*, du même maître, mais on n'avait pu découvrir aucune trace de ce travail. M. Costa, dans le voyage qu'il vient de faire en Allemagne, acheta à Vienne, dans une vente publique, un gros paquet de musique manuscrite, et, en le feuilletant, il y trouva une copie écrite avec grand soin de la partition d'*Acis et Galatée*, de Haendel, avec les accompagnements de Mozart. Dans cette partition, M. Costa a remarqué que Mozart ne s'était pas borné, comme pour *le Messie*, à ajouter des instruments à vent à l'accompagnement primitif, écrit seulement pour deux violons, alto et basse, mais qu'il avait aussi refondu en entier cet accompagnement. M. Costa, de retour à Londres, a communiqué cette précieuse partition à l'*Harmonic Union*, dont il est le directeur de musique, et bientôt cette Société va faire exécuter dans un concert public l'*Acis et Galatée*, de Haendel, avec l'orchestration de Mozart. Ce sera la première fois que le public de Londres entendra cet ouvrage sous cette forme. L'opéra d'*Acis et Galatée* a été composé par Haendel en 1717 pour le théâtre de Vienne.

*** Mme Amédée Tardieu, née Charlotte de Malleville, va reprendre ses intéressantes séances musicales avec le concours de MM. Dorus, Gouffé, Lebouc, Casimir Ney, Verroust frères, et autres artistes éminents. Comme par le passé, ces séances seront consacrées à faire entendre les chefs-d'œuvre de Haydn, Mozart, Beethoven, Onslow, etc.

*** Dimanche prochain, 18 décembre, à une heure, M. Deloffre, l'habile violoniste et chef d'orchestre du Théâtre-Lyrique, ainsi que sa femme, pianiste distinguée, donneront leur première matinée musicale avec le concours de nos meilleurs chanteurs. Ces deux artistes réunissent chaque année chez eux l'élite des amateurs de musique, et leurs matinées musicales sont placées parmi les plus remarquables de la saison.

*** MM. et Mlles Binfield, dont les talents ont été si vivement appréciés par le public pendant la saison dernière, sont depuis quelque temps à Paris. Ils se proposent de donner des concerts dans lesquels ils feront entendre des morceaux entièrement nouveaux.

*** Dimanche dernier, à la petite nouvelle église de la Trinité, cité d'Antin, on a entendu une très-belle et bonne voix de contralto chanter deux morceaux à la messe, un *Ave verum* adapté sur le bel air du célèbre Stradella, et le *Kyrie* de la messe à solos de Panseron.

*** M. A. Malibran a donné hier samedi dans la salle Sainte-Cécile un concert au bénéfice des incendiés du septième arrondissement. On y exécutait la *Vie du Marin*, de sa composition.

*** M. Lee, l'habile violoncelliste, vient de composer quarante petits exercices et deux romances sans paroles, intitulées *la Berceuse* et *Souvenirs de bonheur*. L'auteur lui-même les exécute avec un rare talent, accompagné par M. Édouard Lee, qui se distingue aussi, à l'exemple de son père.

*** Le célèbre guitariste de S. M. la reine d'Espagne, M. Bosch, dont nous avons annoncé il y a quelques jours l'arrivée à Paris, vient de préluder aux succès qui l'attendent cet hiver, en exécutant, dans une petite réunion, une charmante *Fantaisie* de sa composition sur l'air de *Marlborough*. L'auditoire a été émerveillé. M. Bosch joint au talent de virtuose l'habileté et la science du professeur. Son séjour à Paris sera une bonne fortune pour les amateurs de guitare.

*** Une matinée musicale, donnée au profit des incendiés de la rue Beaubourg par le Choral parisien, et dirigée par M. Phillips, a eu lieu dimanche dernier dans la salle Barthélemy. Au nombre des exécutants, Mme Duclos doit être citée en première ligne. Sa belle voix lui a mérité les applaudissements du public. La Société du Choral parisien a chanté avec un ensemble et une justesse remarquables. Le piano était tenu par le fils de Mme Duclos, âgé de treize ans. Ce jeune enfant se distingue par un aplomb et un sentiment musical qui lui promettent une place parmi nos premiers artistes.

*** Le jeune et célèbre pianiste J. Blumenthal est en ce moment à Nice; il viendra passer quelques semaines de l'hiver à Paris.

*** La jeune et habile violoncelliste, Elisa Christiani, dont nous avons déjà annoncé la mort, a succombé à Nowatschen-Karsk, en se rendant aux pays transcaucasiens. On se rappelle que Mlle Christiani, après avoir obtenu d'honorables succès dans sa patrie et en Angleterre, eut la fantaisie d'aller se faire entendre dans une contrée que les musiciens d'Europe ne visitent guère et où la musique européenne est à peine connue. C'est elle qui la première a donné des concerts publics dans diverses villes de la Sibérie et au Kamtschatka. Elle se proposait maintenant d'en faire autant parmi les populations du Caucase.

*** Le compositeur allemand, Frédéric Schneider, récemment frappé d'une mort subite, était né à Waltendorf, dans la Lusace, en 1786. A peine âgé de quatre ans, ses dispositions pour la musique se manifestèrent si clairement que son père se mit à lui enseigner les premiers éléments de cet art. Frédéric fut successivement organiste de l'église de l'Université de Leipsick, et directeur de musique du théâtre de la même ville et du théâtre royal de l'Opéra allemand à Dresde. En 1843, le duc d'Anhalt Dessau le nomma son maître de chapelle, fonctions qu'il conserva jusqu'à sa mort. Les compositions qu'il a publiées sont au nombre de deux cent trente-deux, parmi lesquels on remarque plusieurs symphonies, un *Requiem* et trois oratorios : *le Déluge*, *le Paradis perdu* et *le Jugement dernier*, qui jouissent d'une grande popularité. Frédéric Schneider était un des plus savants contrepointistes modernes d'Allemagne, et on lui doit aussi quelques ouvrages théoriques sur la musique.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Douai.* — La Société chorale de cette ville a dignement clos le mois dernier, en donnant une séance dont le programme était composé de manière à exciter vivement la curiosité des amateurs et à satisfaire leur goût par l'excellence de l'exécution. On y remarquait les chœurs intitulés : *Sur l'eau*, *Abendlied*, *la Branche d'amandier*, la marche des *Deux Avares*, le joyeux *Malbrough*, d'Oscar Comettant. D'autres morceaux, tels qu'un quintette de Mozart, le prélude de Bach, qui a paru trop court, ont été distingués parmi beaucoup d'autres. M. Anthony Thouret fils et son violoncelle ont vivement impressionné l'auditoire. Sous les doigts du virtuose, l'instrument exprime tout ce qu'il veut exprimer.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Munich*, 29 novembre. — A l'occasion de l'anniversaire de sa naissance, le roi vient de créer un nouvel ordre de chevalerie, dont les insignes seront décernés aux hommes distingués dans les sciences et dans les beaux-arts. Cet ordre est nommé ordre de Maximilien II. La croix sera portée à un ruban bleu foncé à bords blancs. Le roi n'a nommé que quarante chevaliers, pris parmi les hommes les plus éminents que l'Allemagne possède dans les sciences, les lettres et les arts. Dans ce nombre se trouve l'illustre auteur de *Robert-le-Diable*.

*** *Breslau*, 30 novembre. — Mme Jenny Lind-Goldschmidt, qui depuis environ quatre ans n'avait pas chanté en public, s'est fait entendre lundi dernier dans un concert au bénéfice des pauvres. La célèbre cantatrice a été accueillie avec enthousiasme par le public d'élite qui assistait à cette solennité musicale. Elle a chanté la cavatine *Dove sono* des *Nozze di Figaro*, de Mozart; un air de *Fidelio*, de Beethoven; un air de *la Création*, d'Haydn et deux chants nationaux : ces derniers ont été redemandés deux fois, et après que Mme Lind-Goldschmidt les eut chantés pour la troisième fois, une pluie de bouquets est venue tomber aux pieds de la célèbre artiste.

*** *Vienne.* — Mlle Lagrua a pris définitivement possession de son emploi par les rôles de Valentine et d'Alice : l'immense talent dont elle a fait

preuve en interprétant les magnifiques inspirations de l'auteur des *Huguenots* et de *Robert*, a conquis à la jeune cantatrice la faveur du public viennois. — Les frères Muller de Brunswick ont donné deux séances de quatuor.

*** *Francfort.* — Plusieurs événements d'une certaine importance ont signalé la semaine dernière. La réunion de chant Rühl a exécuté, pour la première fois, en Allemagne, un oratorio de Haendel, *Allegro et Pensieroso*, texte de Milton. Le jour suivant, la Société Sainte-Cécile nous a fait entendre *Josua*, du même compositeur. Enfin, le théâtre de la ville a donné *Rubezahl*, opéra nouveau de M. de Flotow. Cette nouvelle composition fait le plus grand honneur à l'auteur d'*Indra*, et a reçu le plus brillant accueil. L'exécution n'a rien laissé à désirer; les acteurs ainsi que l'auteur, qui assistait à la représentation, ont eu plusieurs fois les honneurs du rappel.

*** *Stuttgart.* — On vient de représenter pour la première fois, au Théâtre-Royal, un opéra nouveau de M. Lindpaintner, *Giulia* ou *les Corses*. C'est une histoire de vendetta qui offre quelques situations dramatiques. La partition renferme des morceaux d'un grand effet, surtout dans les scènes où l'élément tragique domine.

*** *Hanovre.* — Le Théâtre-Royal vient de représenter pour la première fois *Tony*, opéra nouveau de M. le duc de Saxe-Cobourg.

*** *Boston.* — La saison des concerts est dans toute sa ferveur et promet d'être encore plus féconde que celle de l'année passée; Ole Bull en a donné trois, Julien six, la Société Germania une, la Société Gottschalk quatre, une Société allemande pour quintettes, etc., une. On n'y a entendu que des compositions de Mozart, Beethoven, Hummel, Mendelssohn, Schubert; la musique allemande est ici en faveur pour le moins autant qu'en Allemagne. — M. Nathan Richardson, éditeur de musique, vient d'ouvrir son nouvel établissement, qui est à coup sûr le plus riche et le plus vaste qui existe en Amérique.

Le Gerant : BRANDUS.

Maison L. MAYAUD et Cᵉ, éditeurs, 7, boulevard des Italiens.

Étrennes Musicales

ALBUM

ÉTIENNE ARNAUD

Année 1851.

Reliure riche, 12 fr. ; broché, 8 fr.

ALBUM

J. STRAUSS (DE VIENNE)

Quadrilles. Valses. Polkas.

Relié, 12 fr.; broché, 8 fr.

LIRA D'ITALIA

Recueil in-8° composé de 56 airs, romances et duos,

DE

CIMAROSA, PAESIELLO, HAENDEL, MOZART, DONIZETTI, MASINI, etc.

LYRE FRANÇAISE

Recueil in-8° composé de 65 airs, romances et duos,

DE

LULLI, RAMEAU, GLUCK, PICCINI, DALAYRAC, GRÉTRY, etc.

Prix de chaque volume, 7 francs net.

NOUVELLES PUBLICATIONS

Musique de chant.

J. BEER. Saltarelle . . . . . S. 4 50
— A une Rose . . . . . S. 3 75
— Aurore . . . . . S. 4 50
— Le Chant du Dimanche . . C. 4 50
— Prière. . . . . S. 2 50
— Le Chant du Baptême. . . S. 3 75
— La Marguerite . . . . . S. 3 »
— La Cloche des agonisants . B. 4 50

Musique de piano.

CH. DELIOUX. Souvenir . . . . . 6 »
CH. DELIOUX. Chanson créole . . . . 6 »
— Valse élégante 7 50
— Grenade 7 50
— Etude Carillon . . . . . 6 »
— Quatre Mazurkas . . . . . 6 »
ASCHER. Op. 27 sur le finale de *Lucie* . 7 50
L. MESSEMAECKER. Duo à quatre mains sur *Lucie*. . . . . 9 »

Musique de danse.

EUG. MATHIEU. Reine des Moissons, schottisch 3 75
EUG. MATHIEU. Diamant du Désert, polka-mazurka 3 75
L. LANGLOIS. Fée des Roseaux, polka-mazurka. . . . . 3 »
— Polka des Pages. 2 50
— Schottisch des Mandarins . . 3 75
KORBACH. Perle d'Orient, schottisch. . 3 »
PERIER. L'Ostendaise, polka 3 75
— Loisirs de Chaumont, polka-mazurka 4 50

SOIRÉES D'AUTOMNE, recueil de douze Mélodies, par **Alfred Dufresne**. Prix net, 5 francs.

POUR PARAITRE CHEZ LES MÊMES ÉDITEURS LE 15 DÉCEMBRE :

SOUVENIRS DRAMATIQUES

POUR PIANO ET VIOLON PAR

C. DE BÉRIOT ET B. C. FAUCONIER

Cet ouvrage paraîtra le 15 décembre en ALBUM et en livraisons. Chaque livraison comprendra SIX DUETTINOS, composés sur les plus belles mélodies des principaux opéras de ROSSINI, WEBER, BELLINI, DONIZETTI, SPONTINI, VERDI, etc., etc.

Ces DUETTINOS sont moins difficiles que ceux que l'auteur a publiés jusqu'à ce jour; ils sont combinés pour s'enchaîner les uns aux autres par la tonalité et la variété du rhythme. Chacun d'eux peut se jouer *isolément* ou former en les *accouplant deux* par *deux* ou *quatre* par *quatre*, etc., une seule et grande fantaisie.

Les jeunes artistes trouveront dans cet ouvrage, composé *spécialement* pour le salon par notre célèbre violoniste C. DE BÉRIOT, outre le charme des plus belles mélodies des chefs-d'œuvre de nos *grands maîtres*, un excellent travail d'ENSEMBLE et de RHYTHME, dépouillé de toute l'aridité que présentent les études.

L'ALBUM C. DE BÉRIOT renfermera 18 DUETTINOS pour PIANO et VIOLON

SUR

LA GAZZA LADRA, LE FREYSCHUTZ ET ANNA BOLENA

Il contiendra 100 PAGES DE MUSIQUE, le double de tous les albums qui ont paru jusqu'à ce jour;
il sera tiré sur papier vélin et *richement relié*.

PRIX DE L'ALBUM, NET 15 FRANCS.

Chez BRANDUS et Cie, éditeurs, 103, rue Richelieu.

MARCHE AUX FLAMBEAUX

COMPOSITION NOUVELLE DE

G. MEYERBEER

Arrangement pour piano par l'AUTEUR . . . . . 9 »
Arrangement pour piano à 4 mains, par EDOUARD WOLFF . . 12 »
Pour musique militaire, en partition . . . . . 18 »
Pour musique militaire, en parties . . . . . 18 »

NOUVEAU RÉPERTOIRE MUSARD

POUR LES BALS DE L'OPÉRA DE 1854

Quadrille, Les Italiens.
— Les Français.
— Le Moujeck.
— Le Freischütz.
— Le Nabab.

Polka, Marco.
Schottisch, Alphéa.
Polka-Mazurka, Diane de Lys.
Redowa, Pepita.
Valse, Le Bosphore.

BELLE RELIURE D'ALBUM, PRIX : 12 FRANCS NET.

ALBUM DES PIANISTES POUR 1854

CONTENANT SIX MORCEAUX DE PIANO DE

Doehler, Feuillet d'album.
Stephen Heller, Pensée (étude).
Fr. Liszt, Rapsodie hongroise.

E. Prudent, Impromptu.
Thalberg, Souvenirs de Venise.
E. Wolff, Chant des Matelots.

RELIÉ, NET, 12 FR.

ALBUM LE CARPENTIER

Contenant six nouvelles Bagatelles pour piano, très-faciles, sur

Le Pré-aux-Clercs.
Robert-le-Diable.
Les Huguenots.
Le Domino noir.
La Part du Diable.
La Juive.

PRIX NET : 12 FRANCS.

LE FRUIT DE L'ÉTUDE ET LE PROGRÈS

Pour piano et violon par

C. DE BÉRIOT ET BÉNÉDICT

Ces deux ouvrages du célèbre maître se composent chacun de SIX DUOS sur les plus jolies mélodies de MEYERBEER, ROSSINI, AUBER, HÉROLD, BELLINI, WEBER, MÉHUL, etc. Ce sont des petits DUOS FACILES ET BRILLANTS, expressément écrits pour constater les progrès des élèves dans les réunions de famille.

Les jeunes artistes trouveront dans ces deux utiles ouvrages, outre le charme des plus belles mélodies de nos grands maîtres, un excellent travail journalier et d'encouragement.

Ces deux Ouvrages contiennent ensemble DOUZE DUOS pour piano et violon sur

LE CROCIATO, OTELLO, LA MUETTE DE PORTICI, LE PRÉ AUX CLERCS, LE PIRATE, JOSEPH, etc.

Le Fruit de l'Étude est divisé en deux suites,
PRIX DE CHAQUE : 9 FR.

Le Progrès est divisé en deux suites,
PRIX DE CHAQUE : 10 FR.

Les deux ouvrages ensemble, net, 15 francs.

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

20e Année. | No 51. | 18 Décembre 1853.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, ET POUR TOUTE LA SUISSE. Chez M. Ed. de la Fléchière, 193, rue du Terraillet.
Bruxelles. Detrie Tomson, 15, rue des Dominicains.
Londres. S'adresser à M. Davison, Wessel et Cie, 229, Regent street
St-Pétersbourg. Maison Brandus, perspective Nevski.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Etrennes à nos abonnés. — Physiologies musicales, le Musicien de province, par **Edouard Fétis**. — Conservatoire impérial de musique et de déclamation, distribution des prix. — Auditions musicales, MM. Malibran, Greive et Parizot, par **Henri Blanchard**. — Ephémérides. — Nouvelles et annonces.

ÉTRENNES A NOS ABONNÉS.

Pour le renouvellement de l'année, la *Revue et Gazette musicale de Paris* se propose d'offrir à ses abonnés deux Albums, l'un de piano, l'autre de danse.

L'*Album de piano*, l'un des plus riches et des plus brillants qui aient été publiés jusqu'ici, contiendra des morceaux nouveaux, signés des noms célèbres de Doehler, Stéphen Heller, Liszt, Emile Prudent, Thalberg, Edouard Wolff. En voici les titres :

FEUILLET D'ALBUM.	DOEHLER.
PENSÉE	STÉPHEN HELLER.
RAPSODIE HONGROISE	LISZT.
IMPROMPTU	EMILE PRUDENT.
SOUVENIR DE VENISE.	THALBERG.
CHANTS DES MATELOTS . . .	EDOUARD WOLFF.

L'*Album Musard*, appelé au succès populaire que ce nom présage, se composera de trois quadrilles : *Freischütz*, *les Italiens*, *les Français*, auxquels se joindront : *Le Bosphore*, valses ; *Diane de Lys*, polka-mazurka ; *Alphéa*, schottisch ; *Rosati*, polka, et *Pepita*, redowa espagnole.

PHYSIOLOGIES MUSICALES.

Le Musicien de province.

Gustave avait fait de bonnes études au Conservatoire. Il était entré enfant dans une des classes de solfége de cet établissement, et en était sorti lauréat du concours de composition. Dans l'intervalle, il avait étudié le piano et l'orgue ; il s'était mis en état de jouer convenablement une partie de second violon dans un quatuor, et, persuadé qu'on ne saurait pécher par trop de savoir, il avait pris une teinture de plusieurs instruments à vent, nécessaire suivant lui pour les bien employer dans une partition. Le jour où il reçut solennellement son prix de contre-point des mains du représentant de l'autorité, il lui sembla que la France entière avait les yeux fixés sur lui, fondant sur son génie l'espoir des splendeurs de l'école nationale. Quels beaux rêves il fit ! Il assistait à la première représentation d'un opéra dont M. Scribe lui avait confié le poëme ; il entendait les applaudissements du public enthousiaste, et voyait le lendemain son triomphe proclamé par tous les organes de la presse parisienne. Pour célébrer sa gloire, les critiques influents avaient fait abstraction de tout parti pris de système, de toute camaraderie.

Aux illusions de ce songe heureux succédèrent les réalités de la lutte dont l'aveugle et sourde fortune fait aux jeunes artistes une cruelle obligation. Gustave frappa à la porte des librettistes sans obtenir le poëme objet de ses ardents désirs. Lorsqu'il essaya de faire valoir les titres que lui donnait son prix de contre-point, on lui répondit que le Conservatoire faisait chaque année au moins un lauréat de cette espèce, sans avoir la prétention de donner périodiquement un Auber ou un Halévy à la France. Il se pouvait qu'il eût du génie ; mais il fallait qu'il fît ses preuves avant qu'un poëte lui accordât la faveur de sa collaboration. En vain objecta-t-il que pour qu'il montrât ce dont il était capable, il y avait nécessité qu'on lui donnât une pièce à mettre en musique, de même que pour apprécier la vitesse d'un cheval de course, il faut lui ouvrir la barrière de l'hippodrome. La justesse et l'humilité de cette comparaison ne lui firent pas gagner sa cause. Après plusieurs années de vaine attente, il renonça, non sans d'amers regrets, à cette attrayante carrière de compositeur dramatique, dont il avait aperçu les sentiers fleuris au-delà d'un précipice infranchissable.

Paris est une ville de ressource. Quiconque a du talent sait comment s'y prendre, trouve à s'y faire une position sortable. A défaut de l'opéra, Gustave pouvait exploiter la romance ou la fantaisie, et s'élever au besoin jusqu'à la symphonie. Le style sérieux ou le genre frivole lui offraient de riches mines à exploiter. En proie au découragement, il négligea de frapper aux portes qui n'eussent pas manqué de s'ouvrir devant lui et se condamna à l'exil en province, partageant l'avis de cet ancien qui aimait mieux être le premier dans un village que le second dans Rome.

Gustave était originaire d'une petite ville du département de....., où sa famille avait conservé des relations. Il écrivit à un oncle qui n'avait pas quitté le lieu natal, pour s'informer s'il n'avait pas chance d'y trouver des moyens d'existence dans l'exercice de sa profession. La réponse fut affirmative. Le premier, c'est-à-dire le seul maître de musique de la ville, venait de mourir ; heureusement pour Gustave, il

n'avait pas encore de successeur, et l'oncle de notre jeune artiste se faisait fort de le mettre en possession des différentes places occupées par le défunt. Chacune de ces places ne donnait au titulaire qu'un appointement médiocre; mais elles étaient nombreuses, et l'ensemble de leurs honoraires composait un total assez respectable, à ce qu'assurait l'oncle. Le cumul des emplois privés n'est pas défendu. La preuve, c'est que Gustave allait être à la fois organiste de l'église, chef de musique de la garde nationale, directeur de la Société d'harmonie et professeur de l'école communale. De plus, une forte clientèle lui était assurée, et le débit de la musique, ainsi que celui des instruments, lui promettait une source de bénéfices accessoires. Il fallait avoir du malheur si l'on ne faisait fortune avec tant d'éléments de revenu. Hésiter à prendre une pareille position eût été folie. Gustave fit savoir qu'il acceptait, et annonça son prochain arrivée.

Quelques sujets de plaintes qu'il eût contre la capitale, où il avait vu son génie méconnu, notre ex-lauréat n'en éprouva pas moins un vif regret de quitter Paris. Il ne connaissait pas la vie de province, ayant quitté sa petite ville à l'âge où l'on n'a point encore la conscience des choses; mais il comprenait qu'il lui faudrait forcément renoncer à la plupart des jouissances intellectuelles dont il s'était fait une douce habitude.

Cependant, après avoir traîné en longueur ses préparatifs de départ, après avoir épuisé les prétextes qui pouvaient le retenir à Paris, Gustave fut obligé de se mettre en route. Il avait le cœur gros, quand le véhicule qui le portait franchit les murs de la capitale. Les impressions pénibles qui le poursuivirent durant tout ce voyage se dissipèrent en partie par l'effet de la réception cordiale qu'il reçut à son arrivée dans la ville où, suivant toute apparence, il devait passer le reste de ses jours. Son oncle lui prodigua les marques d'une tendresse toute paternelle; les autorités s'étaient portées à sa rencontre pour lui adresser un compliment de bien-venue, et le vin d'honneur lui fut offert, suivant l'usage de certaines provinces, au début d'un banquet où régna la plus franche cordialité, comme disent les comptes-rendus officiels de toutes les cérémonies gastronomiques. Le soir, une sérénade fut donnée au nouvel arrivé. Les fausses notes y figurèrent en grand nombre; mais on mit ces écarts des virtuoses sur le compte de trop copieuses libations. Gustave se hasarda à dire qu'il espérait bien que l'orchestre dont il allait être le chef se montrerait plus sobre à l'avenir, lorsqu'il aurait quelque fonction artistique à remplir.

Passons sur les premiers jours de l'installation du jeune artiste. Ce ne furent d'abord que fêtes et réjouissances. Les habitants de la province saisissent avec empressement les occasions de rompre l'uniformité de leur existence essentiellement monotone. L'arrivée de Gustave fut largement mise à profit dans ce but; puis on rentra dans le calme de la vie ordinaire.

Le héros de tant de fêtes n'avait pas eu le temps jusqu'alors de s'apercevoir de son changement de condition. On avait grisé son amour-propre par des prévenances où les bonnes intentions brillaient plus que le goût, et son cerveau par les fumées du vin de Bourgogne. Nous allons le retrouver livré à lui-même, aux prises avec les ennuis d'une position dont il n'avait soupçonné que les moindres inconvénients.

Le maire procéda à son installation comme professeur de l'école communale. Le voilà forcé d'inculquer les principes de la musique à de petits drôles dont l'esprit inculte ne parvenait qu'avec peine à saisir les plus simples rapports d'idées. Il s'épuisait en efforts pour trouver une méthode d'enseignement qui fût à la portée des intelligences les moins ouvertes, et n'était pas compris. Quand vint la fin de l'année, ses élèves n'étaient pas en état de lire la leçon de solfége la plus élémentaire. Ne voulant pas couronner l'ignorance, Gustave refusait toute participation à une distribution de prix; mais le maire lui dit que cette cérémonie était indispensable, qu'elle était inscrite au programme des fêtes de la commune et n'en pouvait être exclue sans exciter de vives réclamations. Le professeur fut obligé de décerner des récompenses aux moins ignares de ses élèves; mais il n'en fut pas assez prodigue au gré des intéressés. Les familles de ceux qui n'avaient point eu part aux distinctions crièrent à l'injustice, et ne laissèrent pas échapper une occasion de témoigner au professeur leur mécontentement avec la brutale franchise qui caractérise les bourgeois de la petite ville. Les pères des lauréats en usèrent aussi peu délicatement avec lui, quoique d'une autre façon, se croyant forcés de reconnaître par des présents en nature la faveur qu'il avait accordée à leurs fils. Il eut toutes les peines du monde à se défendre d'accepter les denrées qu'on lui venait offrir, et à faire comprendre aux donateurs que cette seule démarche de leur part était une offense.

Gustave n'avait guère été plus heureux dans ses fonctions de chef du corps de musique d'harmonie. Dès son arrivée il convoqua les membres de la société à une répétition. Tous furent exacts, tous arrivèrent porteurs de leurs instruments; mais de quels instruments, bon Dieu! Le premier accord déchira l'oreille de l'artiste parisien, et les suivants ne furent pas de nature à atténuer cette pénible impression. Les flûtes n'étaient pas d'accord avec les clarinettes; elles ne se trouvaient pas en meilleur rapport d'intonation avec les bassons. Des différences notables se faisaient remarquer également entre les cors et les trombones; les trompettes et les cornets à pistons semblaient, de leur côté, se complaire dans une indépendance absolue. Ce fut en vain que le chef infortuné essaya d'établir dans son orchestre une meilleure discipline musicale. Dans un passage où le premier basson avait un *si bémol* à donner, il fit entendre traîtreusement un *si naturel*. Deux fois on recommença après l'avertissement nécessaire, et deux fois la même faute fut commise. S'adressant au faussaire endurci, Gustave lui demanda s'il n'avait pas d'autre *si bémol*: « Non, Monsieur, répondit l'inculpé; il y a vingt-cinq ans que je me sers de celui-ci et personne ne s'en est jamais plaint. » Le maestro vit bien qu'il aurait mauvaise grâce à se montrer plus difficile que ne l'avait été son prédécesseur. Qu'eût-il gagné à insister davantage? Il se contenta du *si bémol* beaucoup trop naturel de son premier basson. Pour rafraîchir le répertoire de l'orchestre dont la direction lui était confiée, disait-on (infligée, pensait-il), il composa plusieurs morceaux vraiment bien tournés. Ce lui fut une occasion de faire de nombreux mécontents. Tous ceux des exécutants qui n'avaient pas de solo, y compris le basson au *si naturel*, en conçurent de l'humeur et remplirent leur partie avec une négligence affectée.

On annonça un concours d'harmonie au chef-lieu du département. Il fut convenu que le corps de musique dont Gustave était le chef irait y disputer le prix à ceux des localités voisines. Un zèle inusité fut déployé en cette circonstance. On ne murmura ni contre le nombre, ni contre la longueur des répétitions. Cependant, cette belle émulation avait le défaut d'être trop tardive. On eut beau faire des efforts au dernier moment; c'est à une société rivale qu'échut la palme triomphale. Un prix de bonne tenue ne fut qu'un faible dédommagement à cet échec. Il va sans dire qu'on s'en prit au malheureux chef.

Gustave ne fut pas plus heureux comme directeur de la société de chœurs. Il avait affaire à des gens doués de peu d'intelligence et qui n'étaient nullement musiciens. Il fallait qu'il enseignât à chacun en particulier sa partie, et la chose n'était pas facile. Une ignorance absolue de la mise de voix, une détestable prononciation, un penchant à crier plutôt qu'à chanter, tels étaient les principaux obstacles contre lesquels il avait à lutter. La première fois qu'il parla d'introduire des nuances dans l'exécution, on lui rit au nez. Des nuances! qu'est-ce que cela pour des gens qui sont habitué à brailler à plein gosier, et qui n'estiment la musique qu'en raison du bruit qu'elle fait. La société de chant se réunissait par malheur dans une salle attenante à celle d'un café dont elle était une dépendance. Les rafraîchissements allaient leur train pendant les répétitions. Ils étaient d'abord l'accessoire de la séance; puis ils en devenaient le principal. Lorsqu'il s'agissait de commencer l'étude d'un morceau, Gustave était obligé de se livrer à une espèce de chasse au chanteur, d'arracher celui-ci au charme d'un verre de bière, celui-là aux douceurs de l'anisette ou du curaçao,

d'autres aux émotions d'une partie de billard. L'influence de l'alcool et du houblon agissait d'une façon déplorable sur les voix, qui devenaient de moins en moins assurées à mesure qu'avançait la soirée et se multipliaient les libations. Le répertoire de la société était des plus monotones et des plus vulgaires. Il se composait de trois ou quatre chœurs qui courent les rues de toute antiquité, et au-delà desquels n'avait jamais pu s'élever la science des malencontreux amateurs. Honteux pour eux et pour lui, Gustave voulut leur faire étudier des morceaux d'un meilleur goût, des chœurs originaires d'Allemagne, la terre classique du chant d'ensemble. Quelle peine d'abord pour façonner ces élèves indociles à des intonations dont ils n'avaient nulle habitude et qui leur semblaient les plus barbares du monde! Quant aux oppositions de fort et de faible, quant au passage subit des nuances délicates à de vigoureux élans, il fallut y renoncer. La dignité de nos provinciaux se révolta contre l'importation du *brummstimme*, qui leur fit l'effet d'une mauvaise plaisanterie germanique. Le maître ne se réconcilia avec ses élèves indisciplinables qu'en écrivant à leur usage un morceau à quatre parties sur un air populaire et d'une exécution très facile.

A l'église, nous retrouvons notre artiste dans l'exercice de fonctions plus paisibles, plus graves, mais qui ne lui donnaient guère plus de satisfaction. Il s'était félicité d'avance d'avoir un orgue à sa disposition, de pouvoir faire chanter la mystérieuse voix de ce noble instrument et d'en combiner à son gré les inépuisables ressources. Là, du moins, il serait libre, et le sentiment qu'on froissait ailleurs se retremperait à cette source pure. C'était une illusion qui devait, comme les autres, aboutir au désenchantement.

D'abord les orgues étaient fausses, et quand Gustave parla de les faire accorder, on lui objecta que l'église était trop pauvre pour se permettre une pareille dépense. D'ailleurs, nul ne se plaignait d'un discordance des jeux contre laquelle l'organiste défunt n'avait lui-même jamais réclamé. Gustave avait bonne envie de répondre que cela prouvait simplement deux choses : la première que son prédécesseur était un âne ; la seconde, que les oreilles des fidèles, faussées par l'habitude d'entendre un instrument discord, avaient fini par perdre le sentiment du juste rapport des sons. Il se contint, songeant avec raison qu'il dépenserait sa logique en pure perte.

Gustave avait pris au sérieux ses fonctions d'organiste ou de maître de chapelle, car tel était le titre qu'il se donnait tacitement pour rehausser son humble position. Il avait formé le plan d'une réforme de la musique religieuse dans l'étroite sphère où allait s'exercer son activité; car il s'attendait bien à ce que les traditions du chant ecclésiastique fussent aussi peu respectées dans son église que dans toutes ou presque toutes les paroisses de France, sans en excepter celles des plus grandes villes. Homme de savoir et de goût, il comptait s'appuyer en partie sur les travaux des musiciens-archéologues relatifs à la restauration du plain-chant, et en partie sur son instinct naturel pour retrouver la trace des textes authentiques.

Les premières ouvertures que le jeune organiste fit de son projet au curé de l'église furent mal accueillies. En thèse générale, le clergé n'est pas ami des réformes, même quand elles sont dictées par les intentions les plus pures et par le seul intérêt de la religion. Pour lui, ce qui est a raison d'être. Améliorer, c'est changer; or, tout changement l'effraie. La stabilité est le premier, le plus essentiel de ses principes. A quoi bon modifier le chant de l'église? Les fidèles seraient-ils plus nombreux, auraient-ils plus de zèle? La musique actuelle éloigne-t-elle les paroissiens du lieu saint? Si, en se perfectionnant, elle attirait ceux qu'avait jusqu'alors signalés une coupable indifférence, y aurait-il lieu de s'applaudir de conversions dues à une pareille influence? Il faut qu'on vienne à l'église, non pour prendre plaisir à entendre l'harmonie des voix et des instruments, mais pour élever par la prière son âme vers le ciel. Tout ce qui peut distraire du stricte accomplissement de ce pieux devoir est blâmable et doit être repoussé. Pourvu que la musique soit décente, elle suffit donc aux besoins du culte.

Quoiqu'il ne fût pas versé dans les matières théologiques, Gustave crut pouvoir rétorquer facilement ces arguments. Il fit remarquer que la pompe des cérémonies est de l'essence de la religion catholique, et que rien n'y contribue davantage que de belle musique. Si les impressions causées par les formes les plus nobles et les plus pures de l'art sont contraires à la religion, pourquoi le clergé, à l'époque de sa plus grande prépondérance, a-t-il élevé les imposantes cathédrales? Pourquoi a-t-il fait appel, pour les décorer d'ornements splendides, au génie des statuaires et des peintres? Pourquoi y a-t-il introduit l'orgue, ce sublime instrument qui réunit à lui seul toutes les voix et tous les accents? De quoi s'agit-il d'ailleurs? Ce n'est pas de donner accès dans le sanctuaire à une musique nouvelle, mais au contraire de retourner aux traditions du chant ecclésiastique qui eut pour auteur un saint pontife.

L'humble organiste ne pouvait pas avoir raison contre le curé de son église. Gustave fut prié de ne point innover, et de continuer ce qui s'était fait avant lui. Pécher par excès de zèle, c'est encore pécher; on l'en avertit charitablement. Le malheureux artiste se vit enlever là son dernier espoir, celui auquel il s'était rattaché dans le naufrage universel de ses illusions. Il fut obligé de se faire violence pour ne pas fuir quand il entendit les voix fausses des chantres s'égarer dans une psalmodie barbare. Comment les accompagner sans commettre des énormités harmoniques contre lesquelles se révoltait sa conscience? Lorsqu'il voulut les ramener dans une meilleure voie, le serpent, fort de ses traditions, entra en lutte ouverte contre ses accords et maintint les chantres dans les sentiers perdus de la routine. Gustave voulut faire châtier cette atteinte à ses droits; mais le serpent obtint gain de cause contre lui, et, bon gré mal gré, il fut contraint de renoncer à ses idées de réforme du chant ecclésiastique. Il se résigna, faute de mieux, et se ménagea une noble vengeance d'artiste, en faisant entendre de bonne musique aux oreilles du clergé et des paroissiens, dans toutes les occasions où l'organiste jouit du privilège de l'improvisation. Sur ce terrain du moins il était le maître; nul ne pouvait le contrecarrer. Sa vengeance eut peut-être plus de succès qu'il ne s'en promettait. Il lui revint que ses fugues savantes et ses préludes classiques ne causaient d'autre sentiment qu'un profond ennui. On regrettait fort son prédécesseur, qui faisait diversion à la gravité des offices en exécutant de légers morceaux, des airs d'opéras, des romances, des airs populaires, voire des contredanses et des polkas.

Que restait-il à notre jeune maître comme dédommagement aux déboires de toute nature dont on l'abreuvait dans l'exercice de ses fonctions officielles? Rien que les jouissances de l'enseignement privé. Quelles jouissances! Ce n'est pas précisément dans un but de récréation personnelle que les artistes de la capitale choisissent la carrière du professorat, carrière productive sans doute, mais où l'esprit trouve une médiocre satisfaction. Cependant leur état, en comparaison de celui des artistes de province, est un vrai paradis. Gustave en fit la triste expérience. Sa clientèle se composait des enfants de marchands, de bourgeois et de petits rentiers qui connaissaient les Muses tout au plus de réputation, et qui n'étaient nullement initiés à leur culte. S'agissait-il d'enseigner le chant à une jeune personne? il devait se borner à lui seriner de petits airs, des romances du premier empire (non pas celui de Charlemagne, entendons-nous), dont elles pussent régaler leur famille au dessert, avec accompagnement de guitare. Pas de sons filés, pas d'exercices de vocalisation; cela eût senti la chanteuse de profession. Nous venons de parler de la guitare ; on ne pardonnait pas à notre artiste de ne point pratiquer cet instrument des troubadours. S'il fallait donner des leçons de violon, de flûte ou de clarinette aux jeunes gens dont un art d'agrément devait compléter l'éducation, l'emploi d'une méthode semblable était de rigueur. Les études sérieuses n'étaient point admises. Pourvu que l'élève fût en état d'ajouter un petit morceau facile et agréable au programme des fêtes de famille, il en savait assez. Il est bon d'ajouter que par morceau agréable on entendait quelque antique et vulgaire pont-neuf.

De même que le médecin de campagne est obligé pour vivre d'a-

jouter à ses honoraires le produit de la vente des médicaments, de même le professeur de petite ville est forcé de se faire marchand de musique. Encore est-ce tout au plus si ce cumul lui permet de joindre, comme on dit bourgeoisement, les deux bouts ensemble. Prévenu de cette nécessité de sa position, Gustave s'était muni d'un assortiment de bonne musique. C'eût été trop présumer du goût de sa future clientèle que de comprendre les œuvres de grand style parmi les morceaux qui lui étaient destinés; mais c'eût été l'offenser, suivant lui, que de considérer comme au-dessus de son degré de civilisation artistique les gracieuses productions dans lesquelles d'habiles maîtres se mettent au niveau des aptitudes les moins développées et dont les motifs sont généralement empruntés aux opéras du jour. Mal lui prit d'avoir eu si bonne opinion de ses concitoyens. La plupart de ces morceaux choisis avec discernement lui restèrent entre les mains. On ne lui demanda que des pièces vocales et instrumentales dont la fraîcheur datait d'au moins un demi-siècle.

Tels furent les désappointements qui assaillirent Gustave dans la petite ville où il avait espéré trouver une vie calme et relativement heureuse, à défaut de la position brillante que peut seul donner le séjour des capitales. Nous passons sous silence une foule d'amertumes qu'il lui fallut dévorer, une foule de coups d'épingle qu'il supporta silencieusement. Sa patience résista à trois années de ces pénibles épreuves, mais elle ne put aller au-delà. Un beau matin il se leva avec la ferme intention de briser sa chaîne. Il avait le choix des moyens, car aucun pacte n'engageait son indépendance. Celui auquel il s'arrêta était sans contredit le plus original qu'il pût prendre. Il partit clandestinement: il s'enfuit. Il évitait, de cette manière, un dernier ennui, celui des explications.

De retour à Paris, il chercha une place, et comme il avait laissé d'honorables souvenirs, il ne tarda pas à en trouver une. A l'heure qu'il est, il occupe un modeste emploi dans l'orchestre de l'un des théâtres secondaires. Il a renoncé à l'espoir de s'illustrer et de s'enrichir; mais il connaît les jouissances de l'artiste dans le grand centre d'élaboration intellectuelle où il a fixé pour toujours sa résidence. Il est heureux du moins, et c'est quelque chose. Ne lui parlez pas de faire une excursion en province; il a juré qu'il ne dépasserait plus l'enceinte des fortifications.

EDOUARD FÉTIS.

CONSERVATOIRE IMPÉRIAL DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION.

Distribution des Prix.

Cette solennité annuelle a eu lieu dimanche dernier avec plus d'éclat que par le passé, sous la présidence de Son Excellence le ministre d'Etat et de la maison de l'Empereur, M. Achille Fould.

Peu de temps avant que la cérémonie commençât, S. A. I. le prince Napoléon est entré dans la loge d'honneur.

Le ministre s'est assis au bureau placé vis-à-vis sur le théâtre, ayant à sa gauche M. Auber, à sa droite M. Alfred Blanche, secrétaire général du ministre d'Etat, et M. Camille Doucet, chef du bureau des théâtres. MM. Pelletier, chef du cabinet, Perron, de Soubeyran, Edouard Monnais, siégeaient aussi au bureau avec MM. Adolphe Adam, Ambroise Thomas, Batton, et plusieurs notabilités du Conservatoire.

Après avoir ouvert la séance, le ministre a prononcé le discours suivant:

Messieurs,

Je n'ai voulu laisser à personne le soin de présider cette solennité, afin de vous prouver l'intérêt que j'attache à vos succès et à la prospérité du Conservatoire.

Cet établissement, dont l'origine remonte à l'an III, doit son organisation actuelle à l'Empire. Napoléon Ier l'honorait d'une sollicitude toute particulière; il lui en a donné des preuves, même au milieu des préoccupations de la guerre. Vous, Messieurs, qui dirigez les études du Conservatoire, et vous, jeunes élèves, vous ne pouvez douter du vif intérêt que vous porte l'héritier de l'Empereur: tout ce que fait Napoléon III pour illustrer notre pays dans une paix glorieuse montre assez combien il sait apprécier ce que les arts ajoutent à l'éclat d'un règne.

Vous êtes appelés à ajouter à cet éclat: le Conservatoire, son nom l'indique, est l'asile des grandes traditions de l'art. Si elles étaient méconnues ailleurs, c'est ici surtout qu'elles devraient se perpétuer.

Sans doute il n'est pas à craindre que le culte du beau se perde en littérature; l'enseignement classique, maintenu dans nos écoles, sauvera toujours de l'oubli les œuvres des maîtres; mais, en musique, l'éducation du plus grand nombre se fait par le théâtre, trop facilement accessible aux caprices de la mode et aux séductions de la nouveauté. Il fallait élever une digue contre les erreurs du goût, contre les entraînements de la fantaisie: cette digue a été heureusement placée dans le Conservatoire. C'est ici que doivent régner les préceptes et les exemples qui rappellent aux esprits la notion du beau et les empêchent de s'égarer; c'est dans ce sanctuaire que les chants sublimes des Gluck, des Mozart, des Cimarosa et des Rossini doivent résonner sans cesse comme un hymne immortel.

Personne assurément n'attend du Conservatoire qu'il donne aux élèves l'inspiration; il ne leur doit que la science et la méthode, c'est-à-dire l'intelligence et l'habitude de ces règles immuables qui président à la création comme à l'interprétation des œuvres de l'art. L'inspiration, c'est le génie, et le génie vient de plus haut La science, les règles ne sauraient le remplacer.

Qu'est-ce que la musique sans l'inspiration? Un vain bruit, des phrases vides, des sons qui frappent l'oreille au lieu d'accents qui élèvent l'âme et touchent le cœur. Mais, à son tour, l'inspiration ne peut se passer des règles. C'est ici, jeunes élèves, que vous étudiez ces préceptes sans lesquels les plus heureuses facultés ne sauraient se développer et se perfectionner.

Les résultats obtenus dans le passé sont pour vos maîtres comme pour vous un gage assuré de succès. La musique française, par son génie propre et son caractère national, a pris aujourd'hui place dans le monde, à côté de la musique allemande et de la musique italienne.

Dans l'art dramatique comme dans la musique, le véritable génie est le premier à donner l'exemple de l'étude et du respect des règles. Pour avoir voulu s'en affranchir, combien de nobles intelligences se sont égarées! Le genre qu'on a voulu rabaisser en l'appelant *classique*, a compté ses plus ardents détracteurs parmi les amateurs des succès faciles, ou dans la jeunesse que le travail effraie. Les études sérieuses ne plaisent pas à tous; mais il faut savoir combattre l'impatience, et bien se pénétrer de cette vérité, que celui qui a su comprendre la profondeur et l'élévation du grand Corneille, de Racine, de Molière, et qui parvient à les interpréter dignement, traduit comme en se jouant des productions faciles et légères qu'enfante la mode d'un jour, et qui survivent à peine aux souvenirs du lendemain.

L'étude des chefs-d'œuvre qui ont illustré la scène française est votre occupation de tous les jours. Cette sorte de familiarité avec le génie, cette vie au milieu des plus hautes et des plus nobles pensées doit faire entrer dans votre conduite, dans vos sentiments, des habitudes de dignité dont vos illustres devanciers vous ont donné l'exemple, et dont vous recueillerez des fruits précieux pour vous-même comme pour l'art que vous cultivez. A toutes les époques de la civilisation, les habiles interprètes des œuvres du génie ont été, à juste titre, entourés de considération, quelques-uns même sont arrivés à la gloire. Roscius était l'ami de Cicéron; Talma fut admis dans l'intimité de l'empereur Napoléon Ier. Mais pour atteindre cette hauteur, ou seulement pour en approcher, il faut, comme eux, se pénétrer du génie des grands poëtes, s'animer de leur inspiration, et associer étroitement le respect de soi-même avec l'amour de l'art.

Vous en avez sous les yeux des traditions et des modèles. Les plus savants professeurs, les plus aimés du public, les compositeurs les plus célèbres, les membres d'une Académie renommée dans le monde entier, recherchent l'honneur de vous donner leurs leçons, et de prêter leur concours à l'homme éminent qui vous dirige.

L'empereur Napoléon Ier avait compris que, pour former des interprètes intelligents de nos grands poëtes, il fallait donner aux élèves du Conservatoire les connaissances historiques et littéraires qui leur manquaient quelquefois. Dans l'intérêt de l'art dramatique, j'ai l'intention, tout en tenant compte des modifications indiquées par l'expérience, de rétablir le cours que l'Empereur avait institué. Vous pourrez, en remontant aux sources où ont puisé les poëtes immortels que vous êtes chargés de traduire, vous pénétrer plus fidèlement des caractères, des sentiments et des situations qu'ils ont mis en scène.

On a quelquefois reproché au Conservatoire d'étouffer sous un enseignement uniforme les qualités naturelles des élèves. Il suffit de jeter les yeux sur les noms des artistes sortis de vos rangs pour voir à quel point

ce reproche est injuste. Ces brillants talents qui perpétuent au théâtre nos grandes traditions musicales et littéraires, n'ont-ils pas chacun leur cachet original? Ce n'est pas au Conservatoire que des professeurs, esclaves de la routine, ou trop attachés à leur méthode, exigeraient de leurs élèves une imitation servile. Bien que fidèles aux règles éternelles du beau, dont ils sont ici les gardiens, tous comprennent qu'ils doivent s'appliquer à étudier les aptitudes naturelles des élèves, à en développer les qualités, et à faire ressortir dans chacun d'eux l'originalité qui lui est propre.

Ce ne sont point seulement les leçons des professeurs qui forment le talent, c'est aussi la présence du public et ses critiques, presque toujours judicieuses. L'avantage de cette épreuve vous manquait. J'ai essayé, j'essaierai encore de vous la donner.

J'ai suivi avec un vif intérêt le concours dont vous allez recevoir les récompenses. Le talent qui les a obtenues atteste bien mieux que leur nombre les progrès du Conservatoire. En vous les décernant, le gouvernement n'a pas voulu seulement couronner vos efforts, il a voulu aussi témoigner sa haute satisfaction aux professeurs qui dirigent vos études avec tant de vigilance et d'habileté. Je serai heureux de leur prouver bientôt combien l'Empereur se préoccupe de leur situation et sait apprécier leurs services.

Messieurs, je ne veux pas terminer sans joindre mes regrets à ceux que vous a fait éprouver la perte de trois de vos professeurs, MM. Galli, Planard et Zimmerman. Grâce au zèle de leurs successeurs, les vides qu'ils ont laissés se comblent, mais leurs services ne sauraient s'oublier.

Ce discours, écouté avec une attention religieuse, interrompu et salué à la fin par des bravos unanimes, ne pouvait manquer d'être accueilli comme un témoignage de haute et intelligente sympathie. Le Conservatoire, sans cesse attaqué par ceux qui n'en sont pas et par ceux mêmes qui, en faisant partie, ne s'y trouvent pas traités suivant leur mérite, a besoin d'un appui dans la sagesse des ministres qui tiennent en main ses destinées. C'est une heureuse idée que de lui rendre un enseignement littéraire qui existait autrefois, et de le rétablir sous une forme plus large. C'est aussi un encouragement salutaire que l'hommage rendu au zèle du corps enseignant. C'est un aiguillon aux progrès des élèves que l'annonce d'exercices tels que celui qui a été donné cette année, et dans lesquels un public d'élite était appelé à juger de leurs dispositions, sinon toujours de leurs talents.

La distribution des prix a suivi le discours du ministre, et s'est faite dans l'ordre accoutumé. Ensuite est venu le concert. Le président du Sénat, M. Troplong, s'est placé dans la loge d'honneur, à la gauche du prince Napoléon, et M. le ministre d'État à sa droite. Il n'y avait pas d'orchestre, et le piano, sous les doigts de Mlle Wateau, s'est chargé de l'introduction musicale. La jeune pianiste a fort bien exécuté l'*Écume de mer*, élégante et gracieuse composition de M. Henri Herz. Mlle Panetrat, quoique indisposée, a chanté l'air de *Norma* de manière à prouver qu'elle possède une voix remarquable par le timbre, l'étendue et l'agilité. Bonnehée a dit l'air de *Zaïre* en chanteur exercé, dont le début est proche, et, en effet, quatre jours plus tard il débutait à l'Opéra. M. Fournier, l'un des trois violonistes couronnés au dernier concours, a cru devoir jouer un concerto de sa composition. C'est un tort dont il a subi la peine. Son succès a été de beaucoup inférieur à celui qu'il aurait obtenu en jouant l'œuvre d'un grand maître, et M. Fournier ne l'est pas encore, surtout pour la composition. Un autre lauréat du même concours, le jeune Lotto, qui ne figurait pas sur le programme, s'est adressé de lui-même à S. Ex. le ministre d'État, suivant la maxime qu'*il vaut mieux avoir affaire au bon Dieu qu'à ses saints*; il lui a demandé, séance tenante, la permission de jouer un morceau qui ne durerait pas plus de cinq minutes, et le ministre a daigné la lui accorder. Le virtuose de treize ans a tenu parole, en jouant *le Mouvement perpétuel* de Paganini, morceau excellent qui exige une force d'athlète. Le jeune Lotto ne l'a pas moins exécuté avec une facilité, un aplomb, un style, qui ne s'accordent nullement avec son acte de naissance. Sans doute il ne faut pas courir au devant des petits prodiges, mais il faut les accueillir lorsqu'ils se présentent, et le jeune Lotto se présente avec trop d'avantages pour qu'on ne le reçoive pas partout à bras ouverts. Des fragments du *Petit Chaperon* et de *Norma*, joués et chantés par Mlle Boulard, Mlle Rey et par M. Sapin, qui servait de partner à l'une et à l'autre, ont été fort applaudis, ainsi que la scène du *Festin de Pierre*, de Molière, dite par M. Fournier. Une fantaisie concertante pour toute la famille des instruments à vent, réunis à la harpe, au violoncelle et à la contre-basse, terminait le concert. M. Prumier fils l'avait composée avec plusieurs motifs empruntés au *Nabab* : les instrumentistes et l'auditoire ont dû lui savoir bon gré de son choix.

P. S.

AUDITIONS MUSICALES.

MM. Malibran, Greive et Parizot.

La célébrité est la muse, la divinité du jour, et surtout de tout individu qui se sent quelques facultés artistiques. Depuis le grand succès du *Désert*, de Félicien David, les musiciens compositeurs, entre autres, ne rêvent que réputation, gloire et profit; mais pour acquérir cette réputation productive, il faut auparavant obtenir la faveur d'une audition qui coûte cher de toutes les manières. Ce n'est pas assez d'y mettre tout son talent, quand on en a, toutes ses démarches, tous ses instants, il faut encore y dépenser beaucoup d'argent; et quand on s'est découvert de 2,000 à 3,000 fr. pour faire les frais d'une pareille manifestation, on découvre qu'on n'est guère plus célèbre qu'avant cette dispendieuse tentative. Il y a encore l'audition musicale au moyen du concert philanthropique, qui n'est guère plus sûr pour acquérir de la célébrité. M. Malibran, bon violoniste et compositeur expérimenté, a pourtant gagné à cet estimable jeu une bonne renommée qui ne vaut pas toujours mieux, quoi qu'en dise le proverbe, que ceinture dorée.

M. Malibran a donc fait exécuter dans la salle Sainte-Cécile sa *Symphonie maritime* qu'il avait fait essayer au piano et au quatuor dans le foyer du Théâtre-Lyrique. Ce compositeur connaît bien l'orchestre et le dirige avec habileté. Son instrumentation est pittoresque et variée, mais elle manque parfois de distinction. Il est vrai que le libretto qu'il avait à traduire par des sons n'a pas pour but de peindre les scènes grandioses et poétiques de l'Océan, mais bien les chansons de matelots, les souvenirs des fêtes villageoises et les tumultes du branle-bas général. *La Vie du marin*, de M. de la Landelle, est l'existence du corsaire, du loup de mer, et non les gémissements de *cette mer qui se plaint toujours*, comme le dit une belle romance. M. Malibran a rendu tout cela d'une manière vraie. L'œuvre est semée de chansons et refrains populaires qui lui donnent du caractère et de la couleur. Le roulis du navire, le sifflement du vent, sont on ne peut mieux imités. Tout cela et bien d'autres choses ont fait obtenir du succès à l'œuvre poétique et musicale de MM. de la Landelle et Malibran.

Comme M. Malibran, qui avait essayé une incomplète audition de son ouvrage, MM. Greive et Parizot, qui ont composé en collaboration un opéra en un acte, ont réuni quelques-uns des organes de la presse artistique, pour leur faire entendre leur partition, dans le salon du facteur Souffleto, où l'on donne parfois des concerts. Ces morceaux d'un opéra dont on ne connaît pas le sujet, privés du dialogue qui les prépare, qui les explique, ont l'inconvénient de vous faire entendre de la musique scénique privée du double prestige des effets dramatiques et de l'orchestre. Quoi qu'il en soit, en souvenir de la maxime de Beaumarchais, sur ce qui ne vaut pas la peine d'être dit et qu'on chante, nous avons entendu de fort jolis couplets chantés par une vivandière, un bon duo de deux sœurs, suivi d'un excellent trio pour un ténor et deux soprani; puis un finale fort bien écrit pour les voix et qui s'ouvre par des couplets pleins de verve et de comique. Ces éléments se trouvent dans une foule d'étincelles musicales qui ont déjà brillé par leur mélodie et que M. Parizot a jetées dans les salons où l'on aime la franchise et la gaîté pour ces bagatelles. M. Greive, artiste du Théâtre-Italien, est un compositeur hollandais qui a déjà écrit de bons quatuors, que nous avons entendus l'an passé, et qui n'écrit pas moins bien pour les voix. Pour peu donc que les directeurs de notre seconde ou troisième scène

lyrique aient une parcelle de notre bon vouloir en fait d'auditions musicales, le public, qui aime, partout où il l'entend, le chant facile et vrai, applaudira la partition de deux nouveaux compositeurs dignes d'être écoutés.

HENRI BLANCHARD.

ÉPHÉMÉRIDES MUSICALES.

18 décembre 1734. Naissance de Jean-Baptiste REY à Lauzerte. Ce compositeur qui dirigea l'orchestre de l'Opéra de Paris avec une habileté inconnue avant lui, mourut le 15 juillet 1810.

19 — 1676. Naissance de Louis-Nicolas CLÉRAMBAULT à Paris. Ce compositeur dont les cantates ont été célèbres, mourut à Paris, le 26 octobre 1749.

20 — 1786. Naissance de Pierre RAIMONDI à Rome. Ce savant compositeur, auteur du triple oratorio *Joseph*, vient de mourir à Rome, le 30 octobre 1853.

21 — 1810. Naissance du pianiste Louis SCHUNKE à Cassel. Il mourut le 7 décembre 1834.

22 — 1841. Première représentation de *la Reine de Chypre*, d'Halévy, à l'Opéra de Paris.

23 — 1718. Naissance du compositeur Jean-Henri ROLLE à Quedlimbourg. Il mourut à Magdebourg, le 29 décembre 1785.

24 — 1804. Naissance du compositeur et pianiste Jules BENEDICT à Stuttgard.

THÉODORE PARMENTIER.

NOUVELLES.

*** Le *Prophète* et *Guillaume-Tell* ont été donnés lundi et mercredi à l'Académie impériale de musique. Vendredi, Bonnehée, le jeune lauréat du Conservatoire, a fait ses débuts dans le rôle d'Alphonse de la *Favorite*. Son succès y a été tel qu'on devait l'espérer. Sa belle voix, bien timbrée, bien onctueuse, son style noble et pur ont charmé l'auditoire. Jamais le rôle d'Alphonse n'avait été chanté avec plus de distinction. Ce sera ensuite au chanteur à chercher le moyen de produire plus d'effet, sans s'écarter du goût, dans quelques parties du rôle, notamment à la fin de la fameuse romance : *Pour tant d'amour*. Roger, dans le rôle de Fernand, s'est montré admirable de voix et d'expression dramatique. Mme Tedesco a chanté comme toujours ; Obin s'est aussi fait applaudir dans le rôle de Balthazar.

*** Dimanche dernier, LL. MM. l'Empereur et l'Impératrice ont assisté à la représentation d'*Haydée*, à l'Opéra-Comique.

*** Mlle Wertheimber se fera entendre cette semaine à Rouen au concert donné au bénéfice des crèches. Elle y chantera plusieurs morceaux du répertoire de l'Opéra, et entre autres le grand air de *la Favorite*.

*** Le Théâtre-Italien a repris dans l'espace de peu de jours *Norma* et *Lucia de Lammermoor*. Mme Parodi et Mlle Cambardi se sont acquittées avec talent des rôles de Norma et d'Adalgisa; mais Ceresa, le nouveau ténor, chargé du rôle de Pollione, n'a pas suffi à sa tâche, d'ailleurs assez ingrate. Ce n'est pas qu'il manque totalement de voix, mais il ne sait pas s'en servir, et ses gestes sont encore bien plus répréhensibles que son chant. La reprise de *Lucia de Lammermoor* a été beaucoup plus brillante, et peut compter comme l'une des plus belles soirées de la saison. Mme Frezzolini s'est montrée tout à fait supérieure dans ce charmant rôle de Lucia, tant et si bien chanté à Paris comme ailleurs. Après la scène du troisième acte, elle a été rappelée plusieurs fois : des bouquets et une couronne d'or sont tombés à ses pieds. Gardoni a partagé son triomphe, en remplissant avec un vrai talent le rôle d'Edgard ; ce jour-là il a réellement fait sa rentrée, et l'on a pu juger de ses progrès. Graziani, qui débutait dans le rôle d'Asthon, possède une excellente voix de baryton. Il n'a encore qu'une année de théâtre, et il peut se perfectionner dans l'art du chant. Dès à présent c'est un artiste éminemment utile. Il a puissamment contribué à l'effet du grand morceau d'ensemble, redemandé par toute la salle et couvert d'applaudissements.

*** C'est au bénéfice de l'association des Artistes musiciens qu'aura lieu aujourd'hui dimanche, au Jardin-d'hiver, le 38e grand concert du *Ménestrel*. L'élément capital de cette belle fête sera la nouvelle audition publique de la *Marche aux flambeaux* de G. Meyerbeer, exécutée par la Société de la Grande-Harmonie, orchestre-Sax, sous la direction de M. Mohr. Ce remarquable orchestre, composé des premiers solistes de Paris, fera également entendre la *Bénédiction des poignards* des *Huguenots*, l'ouverture de *Zampa* et l'*air tyrolien* varié par Mohr. On cite dans la partie vocale : les chœurs de la Société chorale du Conservatoire, dirigés par M. Edouard Batiste, Mlle Nau et M. Chapuis, de l'Opéra; M. Euzet, basse-chantante des théâtres italiens de Madrid et de Milan, et Mlle Dobré, de retour de Saint-Pétersbourg, tous deux ex-pensionnaires de notre Académie impériale de musique. — Des intermèdes seront remplis par les jeunes et charmantes Anglaises Sophie et Isabella Dulcken, et par le comique Brasseur, du Palais-Royal.

*** C'est Meyerbeer lui même qui a arrangé pour le piano son nouveau chef-d'œuvre, *la Marche aux flambeaux*.

*** S. A. I. la princesse Mathilde a chargé M. Pasdeloup de former une musique d'orchestre pour les concerts que la princesse se propose de donner à l'occasion de ses réceptions officielles.

*** Tous les journaux allemands constatent le succès toujours croissant de Berlioz et de ses œuvres à Leipzick. L'enthousiasme s'y élève au même degré qu'à Brunswick et Hanovre.

*** En se rendant à Strasbourg, Emile Prudent s'est arrêté à Reims, Sedan, Châlons, Charleville, Epernay et Metz; il a donné neuf concerts, et dans la dernière de ces villes, son second concert a eu lieu au théâtre; presque toute la salle était louée d'avance; le succès a été immense, comme partout.

*** On lit dans les annonces judiciaires de la *Gazette des tribunaux* : « D'une sentence arbitrale rendue à Paris le 28 novembre 1853, entre : » 1° M. Victor-Louis-Nestor Rocoplan, dit Roqueplan, directeur privilégié » de l'Académie impériale de musique, demeurant à Paris, rue Drouot; » 2° M. Paul-Marie-Alexandre Aigoin, propriétaire, demeurant à Paris, » rue Boursault, 1; 3° M. le vicomte Charles de Coislin, banquier, demeu- » rant à Paris, rue Grange-Batelière, 28, il appert : La Société formée » entre les sus-nommés sous la raison Roqueplan et Cie, pour l'exploitation » du théâtre de l'Académie impériale de musique, est dissoute à partir du » vingt-huit novembre mil huit cent cinquante-trois, M. Roqueplan est » nommé liquidateur de ladite Société, avec tous les pouvoirs que com- » porte cette qualité. »

*** Le grand succès que les charmantes artistes, Mlles Sophie et Isabelle Dulcken obtiennent dans toutes les soirées où elles se font entendre, ne ralentit pas. En attendant le concert qu'elles se décideront probablement à donner en public, Mlle Isabella Dulcken jouera aujourd'hui au concert du Jardin-d'Hiver une grande fantaisie sur *Robert-le-Diable*.

*** Mlle Durand, dont le charmant talent est toujours si vivement applaudi au Jardin-d'Hiver, est l'élève de M. Dorval-Valentino, l'auteur de *l'Art de la prononciation appliquée au chant*.

*** La Société philharmonique de Reims donnera prochainement un concert. Parmi les artistes de Paris qui doivent y prendre part, on cite Alard et Franchomme, qui, entr'autres morceaux, doivent y exécuter la fameuse sérénade de Rossini, si délicieusement arrangée par Sivori et Seligmann.

*** La veuve de l'illustre compositeur français Adrien Boïeldieu vient de mourir. Née à Paris en 1785, elle était fille de Jean-Baptiste Philis, célèbre professeur de guitare, et sœur cadette de Jeannette Philis, une des plus brillantes cantatrices de l'Opéra-Comique. Mlle Philis débuta aussi à ce théâtre à l'âge de quinze ans. Sa voix suave et étendue et les charmes de sa personne semblaient lui promettre un bel avenir. Cependant, Mlle Philis trouva peu d'occasion de déployer ses heureuses qualités; aussi, en 1801, elle quitta l'Opéra-Comique pour aller en Russie, où l'appelait un engagement avantageux. Elle obtint à Saint-Pétersbourg le succès dont elle était digne. Elle y créa les plus jolis rôles des opéras de Boïeldieu ; puis, après une carrière lyrique bien remplie, elle revint en France avec une pension honorablement acquise. Après la mort de Clotilde, femme de l'illustre compositeur, Mlle Philis devint Mme Boïeldieu. Son esprit cultivé, les qualités de son âme ont embelli la vie du célèbre maestro et adouci l'amertume et la souffrance de ses dernières années. Devenue veuve, Mme Boïeldieu reporta sur le fils la tendresse attentive qu'elle avait ene pour le père. L'âge de Mme Boïeldieu semblait lui promettre d'applaudir longtemps encore aux succès d'un nom illustre, et cependant huit jours ont suffi pour priver son fils et ses amis de cette affabilité, de cet esprit charmant qu'ils savaient si bien apprécier. Un grand nombre d'artistes des théâtres de l'Opéra et de l'Opéra-Comique assistaient à ses obsèques, célébrées lundi dernier dans l'église de Saint-Roch. Un *Pie Jesu*, tiré de l'œuvre des 40 morceaux religieux de Panseron, a été chanté par les pensionnaires du Conservatoire.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Metz*, 12 décembre. — Louis Lacombe, le célèbre pianiste, vient de donner son concert dans la salle du théâtre. Il y a joué avec un succès complet le *Concert-Stück* de Weber, la sonate en *ut* dièze de Beethoven, une mazurka de Chopin, et plusieurs morceaux de sa composition, une romance, une étude en octaves, *Ondine*, et sa polonaise en *ré*.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Berlin*. — Du 5 au 11 décembre, le théâtre Royal a donné : *le Lac des Fées*, *la Muette* et *le Prophète*. L'Académie de chant a exécuté *la Fête d'Alexandre*, par Haendel; on y a entendu Mme Herrenburg (Tuczek),

MM. Krause et Mantius. Il y a eu, en outre, soirée du Domchor et soirée de symphonie par la chapelle royale; puis concert de la Société pour chant d'hommes, dirigée par M. Herk.

*** *Vienne.* — Le 8 décembre, Vieuxtemps a donné son premier concert.

*** *Kœnigsberg.* — *Indra*, de M. de Flotow, a été jouée quatre fois avec un succès toujours croissant. Nous avons eu, en outre, quatre représentations de *la Muette;* puis *Fra Diavolo*, puis *le Tannhæuser*, de Wagner.

*** *Barcelone*, 2 décembre. — M. Andrevi, maître de chapelle de l'église de Notre-Dame-de-la-Merci, ancien directeur de la chapelle de Ferdinand VII, vient de mourir ici à l'âge de soixante-huit ans. Né à Barcelone de parents italiens, M. Andrevi s'était spécialement voué à la musique religieuse. Trois d'entre ses ouvrages, un *Stabat*, un *Requiem* et un oratorio intitulé *le Jugement dernier*, jouissent d'une grande célébrité en Espagne et même en Italie. Quelques heures avant sa mort, M. Andrevi assistait à une représentation de *Fra-Diavolo*, d'Auber. Pendant le spectacle, il éprouva une légère défaillance : il se fit conduire en voiture chez lui, et malgré les secours qui lui furent prodigués, il expira dans la nuit.

— M. Benacci-Peschier, éditeur de musique, 6, rue Laffitte, vient de publier et mettre en vente deux magnifiques Albums pour le piano, l'un contenant six nouveaux morceaux originaux, composés par le célèbre pianiste S. Thalberg; l'autre intitulé *Fleurs-Diamants*, contenant huit morceaux nouveaux de danse : valse, polka, redowa, schottisch, polka-mazurka, varsoviana, mazurka et quadrille, composés par Ph. Jourdan.

Le Gérant : BRANDUS.

En vente chez BRANDUS et Cᵉ, 103, rue Richelieu,

L'AURÉOLE

SUITE DE VALSES POUR PIANO

Par HENRI MARX

PRIX : 5 FR.

CHEZ BRANDUS ET Cᵉ, ÉDITEURS, 103, RUE RICHELIEU,

ALBUM DES PIANISTES POUR 1854

CONTENANT SIX MORCEAUX DE PIANO DE

Doehler, Feuillet d'album.
Stephen Heller, Pensée (étude).
Fr. Liszt, Rapsodie hongroise.
E. Prudent, Impromptu.
Thalberg, Souvenirs de Venise.
E. Wolff, Chant des Matelots.

RELIÉ, NET, 12 FR.

ALBUM LE CARPENTIER

Contenant six nouvelles Bagatelles pour piano, très-faciles, sur

Le Pré-aux-Clercs.
Robert-le-Diable.
Les Huguenots.
Le Domino noir.
La Part du Diable.
La Juive.

PRIX NET : 12 FRANCS.

NOUVEAU RÉPERTOIRE MUSARD

POUR LES BALS DE L'OPÉRA DE 1854

Quadrille, Les Italiens.
— Les Français.
— Le Moujick.
— Le Freischütz.
— Le Nabab.
— L'Épreuve villageeois.
Polka, Rosati.
— Le Camp de Satory.
— Alice.
Schottisch, Alphéa.
Polka-Mazurka, Diane de Lys.
Redowa, Pepita.
Valse, Le Bosphore.

BELLE RELIURE D'ALBUM, PRIX : 12 FRANCS NET.

ÉTRENNES MUSICALES POUR 1854, publiées par Mme CENDRIER, éditeur,
11, RUE DU FAUBOURG POISSONNIÈRE :

CHANTS BRETONS

8 Mélodies composées par

VICTOR MASSÉ

Magnifique recueil richement relié. Prix, 12 fr. net.

Nᵒ 1. Edition pour soprano ou ténor. — Nᵒ 2. Edition pour mezzo soprano ou baryton.

ALBUM DE CHANT

contenant 12 Mélodies composées

PAR

J. VILLENEUVE

Prix, richement relié, 12 fr. net.

PARTITIONS POUR PIANO ET CHANT

V. MASSÉ. La Chanteuse voilée, riche reliure, net. . . . . 10 fr.
— Galatée, riche reliure, net 15
— Les Noces de Jeannette, riche reliure, net 10

PARTITIONS TRANSCRITES POUR PIANO SEUL

V. MASSÉ. La Chanteuse voilée, riche reliure, net . . . . . 7 fr.
— Galatée, riche reliure, net 10
— Les Noces de Jeannette, riche reliure, net 7

Chez BRANDUS et Cᵉ, éditeurs, 103, rue Richelieu.

MARCHE AUX FLAMBEAUX

COMPOSITION NOUVELLE DE

G. MEYERBEER

Arrangement pour piano par l'AUTEUR	9 »	Pour musique militaire, en partition	18 »
Arrangement pour piano à 4 mains, par EDOUARD WOLFF	12 »	Pour musique militaire, en parties	18 »

Étrennes musicales

ÉDITION EN PETIT FORMAT IN-8° ET A BON MARCHÉ

DES PRINCIPALES PARTITIONS DONT JUSQU'A PRÉSENT IL N'EXISTAIT QUE DES ÉDITIONS EN GRAND FORMAT ET A DES PRIX ÉLEVÉS.

1. MEYERBEER.	**Robert-le-Diable**, piano et chant,	net 20 f.	relié 24 f.
2. —	**Les Huguenots**, —	net 20	— 24
3. —	**Le Prophète**, —	net 20	— 24
4. HALÉVY,	**La Juive**, —	net 20	— 24
5. —	**La Reine de Chypre**, —	net 20	— 24
6. HALÉVY,	**Le Nabab**, piano et chant,	net 15 f.	relié 19 f.
7. AUBER.	**Les Chaperons blancs**,	net 12	— 16
	(*Seule partition de ce maître qui n'ait pas été publiée.*)		
8. ROSSINI.	**Stabat Mater**, piano et chant,	net 7	— 11
9. DONIZETTI.	**La Favorite**, piano seul,	net 10	— 14

Adam. Giralda	15 »
— Le Postillon de Longjumeau	10 »
— La Poupée de Nuremberg	8 »
— Le Farfadet	8 »
— Le Toréador	10 »
Auber. Actéon	8 »
— L'Ambassadrice	12 »
— La Barcarolle	12 »
— La Bergère châtelaine	8 »
— Le Cheval de bronze	12 »
— Le Dieu et la Bayadère	11 »
— Les Diamants de la Couronne	12 »
— Le Domino noir	12 »
— Le Duc d'Olonne	12 »
— La Fiancée	12 »
— Fra Diavolo	12 »
— Haydée	12 »
— Lestocq	12 »
— La Muette de Portici	15 »
— La Muta di Portici (en italien)	20 »
— La Neige	10 »
— La Part du Diable	12 »
— Le Philtre	12 »
— Le Serment	12 »
— La Sirène	12 »
Auber. Zanetta	12 »
— Zerline	15 »
Bach (J.-S.). La Passion	10 »
Bazin (F.). Le Trompette de M. le Prince	7 »
Beethoven. Fidelio	7 »
Bellini. La Sonnambula, paroles françaises et italiennes	10 »
Cherubini. Les Deux Journées	8 »
— Lodoïska	8 »
Devienne. Les Visitandines	7 »
Donizetti. La Favorite	15 »
— La Favorita (en italien)	15 »
Gluck. Iphigénie en Tauride	7 »
— Iphigénie en Aulide	7 »
Grétry. Richard Cœur-de-Lion	7 »
Halévy. La Dame de Pique	15 »
— L'Ebrea (la Juive, en italien)	20 »
— L'Eclair	10 »
— La Fée aux Roses	15 »
— Les Mousquetaires de la Reine	15 »
— Le Val d'Andorre	15 »
— La Tempesta	12 »
Hérold. Le Pré aux Clercs	12 »
Louis (N.) Marie-Thérèse	15 »
Mendelssohn. Paulus (Conversion de saint Paul)	8 »
— Elie, oratorio	15 »
Meyerbeer. 40 mélodies à 1 et à 2 voix	12 »
— Il Profeta (en italien)	20 »
— Roberto il Diavolo (en italien)	20 »
— Gli Ugonotti (en italien)	20 »
Nicolai. Il Templario	8 »
Nicolo Cendrillon	8 »
— Jeannot et Collin	8 »
— Joconde	8 »
— Les Rendez-vous bourgeois	7 »
Rossini. Le Comte Ory	12 »
— Guillaume Tell	20 »
— Robert Bruce	15 »
— Moïse	15 »
Sacchini. Œdipe à Colone	7 »
Schubert. 40 Mélodies, avec le portrait de l'auteur	7 »
Sowinski. Saint Adalbert, martyr	20 »
Weber. Freischütz, avec récitatifs de Berlioz	10 »
— Euriante	8 »
— Obéron	8 »

PARTITIONS POUR PIANO SEUL, FORMAT IN-8°.

Auber. La Muette de Portici	10 »
— La Part du Diable	8 »
— Le Domino noir	8 »
Auber. Haydée	8 »
Halévy. Les Mousquetaires de la Reine	8 »
— Le Val d'Andorre	8 »
Halévy. La Fée aux Roses	8 »
Hérold. Le Pré aux Clercs	8 »
Meyerbeer. Le Prophète	10 »

Pour *Etrennes musicales*, il serait impossible de rencontrer un plus beau choix que ce catalogue de chefs-d'œuvre. La mode des albums est passée ; après un certain temps, il ne restait rien de ces recueils qui coûtaient fort cher, et dans le prix desquels l'élégance de la reliure entrait pour beaucoup plus que tout le reste.

Aujourd'hui nous offrons à bien meilleur marché les partitions des chefs-d'œuvre les plus célèbres de la scène lyrique. Tout le monde peut donc se procurer, au lieu de publications éphémères, des productions immortelles dont la valeur augmentera toujours, et qui, après avoir charmé le présent, feront encore les délices et la richesse de l'avenir.

Collection des *Quatuors* d'ONSLOW	net 150 »
— des *Quintettes* —	net 150 »
— des Sonates pour piano seul de BEETHOVEN	net 50 »
— des Sonates pour piano, violon et violoncelle, de BEETHOVEN	net 40 »
Collection des Œuvres pour piano de BEETHOVEN	net 100 »
— des Concertos de BEETHOVEN, arrangés par Moschelès	net 25 »
— des Trios pour piano, violon et violoncelle, de BEETHOVEN	net 40 »
— complète des Œuvres pour piano de MOZART	net 50 »

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cᵉ, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

20e Année. | No 52. | 25 Décembre 1853.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, et pour toute la Suisse. Chez M. Ed. de la Flèchière, 193, rue du Terraillet.
Bruxelles. Dotrie Tonison, 15, rue des Dominicains.
Londres. S'adresser à M. Davison (Wessel et Ce), 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Maison Brandus, perspective Nevski.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Bote et Bock, 12, Jaegerstr.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Étrennes à nos abonnés. — Troisième lettre aux compositeurs dramatiques, par **Fétis** père. — Auditions musicales, société Sainte-Cécile, Mlle Clauss, M. Tellefsen, par **Henri Blanchard**. — Une violoniste célèbre. — Revue critique, *Lira sacro-hispana*, par **A. de La Fage**. — Correspondances, Lille, Bruxelles. — Ephémérides. — Nouvelles et annonces.

ÉTRENNES A NOS ABONNÉS.

Pour le renouvellement de l'année, la *Revue et Gazette musicale de Paris* se propose d'offrir à ses abonnés deux Albums, l'un de piano, l'autre de danse.

L'*Album de piano*, l'un des plus riches et des plus brillants qui aient été publiés jusqu'ici, contiendra des morceaux nouveaux, signés des noms célèbres de Doehler, Stéphen Heller, Liszt, Emile Prudent, Thalberg, Edouard Wolff. En voici les titres :

FEUILLET D'ALBUM.	DOEHLER.
PENSÉE	STÉPHEN HELLER.
RAPSODIE HONGROISE	LISZT.
IMPROMPTU	EMILE PRUDENT.
SOUVENIR DE VENISE.	THALBERG.
CHANTS DES MATELOTS . . .	EDOUARD WOLFF.

L'*Album Musard*, appelé au succès populaire que ce nom présage, se composera de trois quadrilles : *Freischütz*, *les Italiens*, *les Français*, auxquels se joindront : *Le Bosphore*, valses ; *Diane de Lys*, polka-mazurka ; *Alphéa*, schottisch ; *Rosati*, polka, et *Pepita*, redowa espagnole.

TROISIÈME LETTRE

AUX COMPOSITEURS DRAMATIQUES (1).

Bruxelles, le 19 décembre 1853.

Messieurs,

Le culte de la forme, en musique comme en littérature, a rallié la plupart des artistes depuis le commencement du XIXe siècle, et par de rapides progrès, s'est presque absolument substitué au culte de la pensée. Cette substitution ne s'est pas faite au surplus avec timidité ; car, soit qu'il y ait eu dans ces derniers temps plus de stérilité dans les imaginations, soit qu'il y ait des époques marquées par la providence pour toutes les déterminations de l'esprit, les compositeurs, les poëtes et les prosateurs se sont, en général, plus occupés, depuis cinquante ans, des artifices par lesquels on rajeunit de vieilles idées, que de la création d'idées nouvelles. Des critiques renommés n'ont même pas hésité à déclarer que le fond (c'est-à-dire l'idée et le sentiment) est peu de chose dans l'art, et que l'art, c'est la forme. Une doctrine et des tendances semblables ne pouvaient manquer d'être accueillies avec faveur, car elles favorisent l'impuissance des imaginations et mettent la pratique de l'art à la portée d'un plus grand nombre d'individus. De là vient que la production de musique de toute espèce s'est accrue dans une proportion gigantesque, si on la compare à ce qu'elle était au siècle précédent. D'année en année, l'invasion des *compositeurs* devient plus menaçante : elle marche à l'égal du développement de l'industrie.

La culture de la forme est le résultat de l'éducation, du goût, de l'expérience et d'une certaine disposition ingénieuse de l'esprit ; qualités secondaires que le génie d'invention n'a pas toujours, mais qui sont bien moins rares que la faculté de création. On les acquiert, on les perfectionne par l'observation et par le travail ; leur alliance complète constitue la distinction des artistes nés avec une bonne organisation, mais jamais elle n'atteint à la hauteur d'une imagination vigoureuse. Grâce à ces qualités, on peut, sans posséder un grand fonds d'idées, et par le mérite d'une forme élégante, soignée, correcte et riche en détails fins et bien combinés, parvenir à la production d'ouvrages qui non-seulement se placent honorablement dans l'estime des connaisseurs, mais qui même obtiennent des succès éclatants, et qui, pendant un temps plus ou moins long, causent une sorte d'illusion et semblent se placer au rang des œuvres du génie. C'est en effet par le mérite de la forme, eu égard à la différence des époques, que Salieri, Paër, Mayr, Winter, Weigl, Catel, Donizetti et d'autres, ont été placés parmi les compositeurs dramatiques les plus éminents de leur époque. C'est ainsi, en d'autres genres, que, par des qualités formales très-distinguées, les productions de Hummel, d'Onslow et de Mendelssohn se sont placées, pour un temps, à côté des œuvres originales et créées de Haydn, de Mozart et de Beethoven. Je dis, Messieurs, qu'elles s'y sont placées pour un temps, parce que, sans qu'on puisse expliquer ce mystère autrement que par le changement de la forme, on voit se dissiper par degré l'illusion qui a fait assimiler les ouvrages de ce genre aux œuvres du génie ; puis vient enfin le jour où elles tombent dans un injuste oubli. Les productions où vivent les qualités de l'inspiration

(1) Voir les nos 47 et 50.

subissent aussi quelquefois, pour une période plus ou moins longue, les effets des variations de formes ; mais il y a pour elles des temps de résurrection pendant lesquels, aussi puissantes que dans leur jeunesse, elles ressaisissent tous leurs droits aux émotions des générations étonnées.

Il y a des degrés dans la culture de la forme, comme dans toutes les choses humaines. Quelquefois elle se réunit à la création spontanée, et dans ce cas, l'art parvient à sa plus haute manifestation. Dans d'autres œuvres, les idées sont moins abondantes, moins originales ; mais le mérite de la forme est si remarquable, et les thèmes y sont traités avec tant d'habileté, que ces productions du talent approchent autant que cela est possible, de la valeur des œuvres du génie. En descendant l'échelle, il en est de la forme comme de l'inspiration, du talent comme du génie, et le dernier degré nous présente encore *la formule*, c'est-à-dire l'imitation vulgaire de la forme, comme nous avons vu l'imitation vulgaire de la pensée. Pour les hommes malheureusement organisés qui ne comprennent et ne sentent que le commun, dans la forme comme dans la pensée, la forme, c'est la mode, la chose qui passera demain, et à laquelle ils n'attachent pas plus l'importance qu'à toute autre.

Messieurs, vous êtes persuadés comme moi que la forme est une condition essentielle de l'art aussi bien que la pensée. Comme moi, vous repoussez sans doute la théorie qui voudrait y renfermer l'art tout entier, mais vous n'accueillerez pas mieux cet autre système qui s'en déclare l'ennemi, et qui non-seulement en nie la nécessité, mais qui même la considère comme le mal radical par quoi périt cet art. Ce système, ce n'est pas d'aujourd'hui qu'il se produit pour la première fois ; il est l'inséparable acolyte de ce qu'on appelle *le romantisme*, mot qui, pour certains esprits, signifie le mépris de toutes règles et de toute expérience, la négation du beau comme type, l'adoration du vrai ou de ce qu'on prend pour lui, et le culte du laid, en tant qu'il est dans le vrai. La peinture s'est fourvoyée quelque temps dans cette voie, et nous en a présenté d'affreux résultats dans les expositions ; elle a même encore des adeptes de la même théorie. Il y a quelque dix-huit ou vingt ans que j'ai vu se glisser dans les journaux des idées de ce genre à propos de musique ; cependant on n'allait pas alors jusqu'au radicalisme de M. Wagner, qui ne voit dans la forme que des conditions arbitraires, et qui la traite de Turc à More. Je dois avouer que, différent en cela de beaucoup d'autres esprits systématiques, il sait mettre en pratique ce que lui enseigne sa théorie, et je confesse qu'il n'y a aucune forme dans sa musique. J'assistais l'autre jour à l'exécution de son ouverture de *Tannhœuser* (vieille forme qu'il a répudiée postérieurement) ; l'effet a été pour mes oreilles ce qu'il avait été pour mes yeux lorsque j'avais lu la partition. Un pauvre chant choral mal harmonisé, dont le caractère a pour objet de nous reporter au XIIIe siècle, mais qui fait regretter la simple mélodie du maître chanteur, sujet de la pièce, *Welle gross Wunder schauen will ;* ce chant choral, dis-je, est la seule lueur de mélodie qu'il y ait dans ce morceau, et quelle mélodie ! Il se reproduit trois fois dans le cours de l'ouverture, toujours avec le même fonds de mauvaise harmonie, dont la prétention est d'avoir le caractère antique, mais dont les successions rappellent les essais malheureux de Vicentino, au XVIe siècle. Chaque retour de ce choral se fait avec de nouvelles complications d'instruments dont les successions obscures et surchargées de dissonances sont en opposition directe avec le caractère de ce qu'elles accompagnent ; enfin la dernière apparition de ce thème se fait au milieu d'un interminable et affreux tripotis de violons, divisés en huit parties, dépourvu de toute signification musicale saisissable. Ce pandémonium *immusical* (passez-moi ce terme digne de l'objet) m'a remis en mémoire un mot fort plaisant qui fut dit par le virtuose Lipinski, chef des premiers violons du théâtre royal de Dresde, dans une des répétitions du *Tannhœuser*, lorsque M. Wagner fit représenter son ouvrage dans cette ville. Arrivés au long passage dont je parle, les artistes de l'orchestre exhalèrent leur mauvaise humeur contre une musique qui leur déchirait l'oreille, et qui leur offrait de grandes difficultés pour la justesse des intonations, parce que tout sentiment tonal y est anéanti. *Messieurs*, leur dit Lipinski, *si vous avez de la peine à exécuter ce qui est écrit, jouez chacun ce que vous voudrez, ce sera la même chose.* Voilà donc où aboutissent ces orgueilleuses prétentions de réformer un art dont on n'a pas le sentiment ! Développement immense de moyens matériels ; car dans cette œuvre, les parties d'instruments de chaque espèce sont triples ou quadruples ; mais en opposition avec ce luxe de moyens, stérilité d'idées, absence de mélodie ; combinaisons systématiques *à froid* de monstruosités d'harmonie et de modulation, destruction de la forme, et, pour toute conquête, quelques effets fugitifs de sonorité.

Messieurs, si de pareilles entreprises contre l'art que vous aimez ont pu vous causer quelques inquiétudes, rassurez-vous. Il n'y a pas plus de puissance capable d'anéantir le beau de cet art, qu'il n'y en a contre les nécessités de la vie sociale. Je sais que les auteurs de ces entreprises suppléent au génie, au talent qui leur manquent, par beaucoup d'habileté dans leurs manœuvres pour fixer l'attention publique sur leurs œuvres systématiques ; qu'ils savent émouvoir les partis pour ou contre ; qu'ils ont des amis dans la presse, et que, s'ils y trouvent des adversaires, la critique même leur est favorable, en ce sens qu'elle préoccupe le monde de ce qu'elle repousse. Ce qu'il faut à ces hommes, c'est du bruit, de la curiosité, et l'on ne peut nier qu'ils ne parviennent à les faire naître ; mais qu'importe ! Le néant est après tout cela. *Que pensent vos musiciens de cette musique ?* disais-je à l'artiste habile qui avait dirigé l'exécution de l'ouverture de *Tannhœuser*. — *Ils en ont horreur ! — Et vous ? — Je trouve cela atroce ! — Mais alors, pourquoi faites-vous exécuter de pareilles choses ? — Que voulez-vous ! On en parle beaucoup ; cela pique la curiosité et attire du monde.* L'artiste disait vrai ; car dans une salle qui contient deux mille personnes, il n'y avait pas une place vacante. Après l'exécution de ce *tohu-bohu* de notes, le plus grand nombre dans l'assemblée, n'y ayant rien compris, garda le silence, attendant avec patience qu'on lui fît une opinion ; les artistes levaient les épaules, et quelques amateurs, qui se posent volontiers en hommes avancés, essayèrent de timides applaudissements dont ils furent vraisemblablement honteux, car le lendemain tout cela était oublié et mort à jamais.

Tel sera partout le résultat des entreprises contre la forme, partie essentielle de l'art au même titre que les idées, quoiqu'on ait voulu la réduire à une simple convention. Ce qui distingue la forme des idées, c'est qu'elle est variable, tandis que les idées sont permanentes. Mais si elle est variable, ce n'est pas qu'elle soit de convention, c'est qu'elle n'est qu'une des déterminations de la pensée, une de ses possibilités dans l'immensité de ce qui est possible. Pour avoir des notions justes de ce qu'on nomme *la forme* en musique, il est nécessaire de remarquer qu'elle est de deux espèces, à savoir : celle qui a pour principes la tonalité, le rhythme, l'harmonie, la combinaison des timbres, les modifications de l'intensité des sons ; et celle qui consiste dans la distribution des idées, dans le goût qui la règle, et dans une multitude de détails élégants ou gracieux, dont l'ensemble produit la perfection relative de l'ouvrage et du genre. Considérée sous le premier aspect, la forme est intimement liée à la production des idées, et leur assigne en quelque sorte un ordre chronologique, car elle est le milieu dans lequel se produisent ces idées. Ceci exige une démonstration que je vais m'efforcer de porter jusqu'à l'évidence.

Lorsque la tonalité, et l'harmonie qui en est inséparable, au point de vue de la musique moderne, lorsque la tonalité, dis-je, était renfermée dans le domaine de l'harmonie consonnante, les idées mélodiques avaient toutes le caractère de cette tonalité unitonique ; elles étaient empreintes de sa douceur, de son calme, de son sentiment de repos, et tant que la tonalité persista sous cette forme, pas un compositeur ne se hasarda dans le monde inconnu d'une autre tonalité et n'imagina la possibilité de son existence. Réduite à des éléments si simples et si peu susceptibles de variété, la musique puisa ses ressources principales dans la forme conditionnelle, c'est-à-dire dans la

distribution des thèmes et dans les artifices de leurs développements. Comme produit spontané du sentiment inspiré par cette tonalité, on eut les naïves mélodies populaires qui vivent encore chez toutes les nations ; comme art, sortirent de cette source la musique religieuse, caractérisée par le calme et la gravité, et la musique mondaine des chants à plusieurs voix, avec toutes les recherches des diverses sortes de contre-points, d'imitations et de canons, qui composaient toutes les élégances possibles des formes inhérentes à cette tonalité. Point d'accent, point de passion dans tout cela, parce qu'on n'en possédait pas l'élément, lequel n'existe que dans l'attraction des sons.

Aussitôt que l'harmonie dissonante fut entrée dans le domaine de la musique et que la tonalité en eut reçu son caractère d'attraction, les idées mélodiques nées de ce nouvel ordre de choses n'eurent plus d'analogie avec celle de l'époque antérieure. Rien de plus intéressant que la comparaison de ces tendances si différentes ! Nous y trouvons, Messieurs, une révélation importante et toute philosophique, à savoir, que bien que la faculté de création des idées réside en nous, elle n'entre en exercice qu'en raison des circonstances et des occasions qui frappent nos sens et nos esprits. Ainsi nous voyons que la conception de la musique dramatique et les idées mélodiques qui en sont l'expression ne sont produites qu'après que les harmonies attractives en ont fourni les accents expressifs. De même, la force d'expression s'est considérablement accrue lorsque les substitutions du mode mineur, en d'autres termes, l'accord de septième diminuée et ses dérivés ont ouvert la voie aux résolutions multiples en des tons divers, et ont ajouté aux autres moyens de l'art l'émotion de l'inattendu. Les idées se sont alors produites et développées dans les conditions de ce nouvel ordre de choses. L'*Idoménée* de Mozart fut le signal de cette transformation de la pensée dramatique. Rien en effet de plus remarquable que la dissemblance entre cet ouvrage et tout ce qui l'avait précédé. On a peine à se persuader qu'aucun intermédiaire ne se trouve entre lui et les œuvres de Hasse, de Léo, de Pergolèse et des compositeurs français de la même époque. Gluck lui-même ne s'inspire pas de cet ordre d'idées ; car les résolutions des mêmes harmonies dont il fait usage sont toujours conformes au ton connu par ce qui précède ; conséquemment, ces résolutions sont prévues et excluent les vives impressions de l'inattendu. Ce que Mozart avait commencé par l'*Idoménée*, il l'acheva et le compléta dans *les Noces de Figaro*, et surtout dans *Don Juan*. Dès lors la voie fut toute tracée pour le développement nouveau de l'expression, et chacun, en raison de son génie, put en parcourir la carrière avec plus ou moins d'éclat.

L'effet inévitable de cette transformation fut de créer un nouveau genre de mélodie : ceci, Messieurs, me paraît digne de toute votre attention. Jusqu'à ce que l'harmonie eût acquis une action si puissante sur la sensibilité, la mélodie avait été, si je puis m'exprimer ainsi, uniquement *mélodique* : j'entends par cela qu'elle ne relevait que d'elle-même et de sa tonalité ; l'harmonie n'en était que l'accompagnement. Plus suave, plus limpide, plus facilement saisissable, mais moins variée dans ses formes, la *mélodie* était gracieuse et svelte dans le style comique, ainsi que dans le demi-caractère ; expressive et tendre dans le drame ; mais elle n'atteignait pas à l'énergie qui lui a été donnée plus tard. Une autre direction lui fut donnée quand les nouveaux accords dont j'ai parlé eurent conquis une large part dans l'expression dramatique ; car sous leur influence, les compositeurs entrèrent dans des conceptions complexes qui lièrent intimement l'harmonie à la mélodie. Il en résulta que celle-ci perdit quelque chose de sa naïve inspiration, et que ses formes se soumirent à l'influence de sa compagne. C'est ainsi que fut créée la *mélodie harmonique*, qui, de nos jours, a acquis une domination peut-être trop grande dans l'art sous toutes ses formes, particulièrement dans la musique dramatique. Pendant longtemps l'Italie a lutté contre cette tendance et a conservé la suavité de la mélodie proprement dite, lui soumettant l'harmonie comme une subordonnée, et contenant celle-ci dans des limites trop étroites; mais depuis quarante ans tout a changé pour elle, plus encore que pour les autres nations. Poussé par son génie, éclairé par l'étude des œuvres de Gluck et de Mozart, Rossini comprit ce qui manquait à sa patrie pour la possession d'une musique puissamment dramatique. Par une heureuse alliance de l'instinct mélodique, dont la nature l'avait abondamment pourvu, avec une harmonie incisive, colorée par une instrumentation brillante, il transforma tout à coup le goût de ses compatriotes et leur fit aimer cette harmonie, ces modulations, qui leur causaient auparavant des impressions pénibles. Avant lui, c'était quelque chose d'inouï que des transitions semblables à celle du quatuor *Bianca e Faliero*, et que certaines altérations harmoniques dont il accompagne son chant. A peine eut-il touché le sol de la France, que ses tendances de transformations prirent une détermination plus décidée : *Guillaume Tell* est la plus haute manifestation de ces tendances. Rossini y entre complétement dans le domaine de l'harmonie attractive, et ses mélodies y prennent le caractère harmonique. Son recueil intitulé *Soirées musicales* lui fait faire un pas de plus dans cette voie.

Enfin, il est un autre genre de transformation qui a dirigé la pensée des compositeurs vers un nouvel ordre d'idées : je veux parler de la création de l'instrumentation, dans le sens qu'on attache maintenant à ce mot. Si nous examinons les opéras produits jusque vers les vingt-cinq dernières années du XVIIe siècle, nous y verrons que l'instrumentation véritable n'y existe pas. Après avoir été longtemps un simple accompagnement du quatuor instrumental, elle s'est enrichie de hautbois, de flûtes, de bassons et de cors ; mais elle n'était toujours qu'un accompagnement, parce que la mélodie était considérée comme renfermant en elle toute la signification de la musique du drame. Dans les ritournelles seules, l'orchestre avait quelque importance. Je ne parle pas des prodigieuses inventions de Jean-Sébastien Bach, quoique ce grand homme eût tout deviné et eût devancé son siècle dans l'art d'instrumenter, parce qu'il n'a point écrit dans le style dramatique, et parce que ses ouvrages, inconnus au monde musical jusqu'à l'époque actuelle, ont été sans influence sur les transformations de l'art. Jomelli, ses successeurs et Gluck furent les premiers qui donnèrent de l'intérêt à l'orchestre ; Gluck surtout entra dans le domaine de l'instrumentation véritable en plusieurs endroits de ses ouvrages, et son génie découvrit le puissant effet des timbres pour l'expression ; mais c'est à Mozart (je suis toujours obligé de citer le nom de ce grand homme) qu'est due la complète création de la musique complexe dans laquelle les voix et les instruments forment un tout intimement uni. Par cette grande conception, les idées subirent une transformation nouvelle et eurent à explorer un champ plus vaste. On sait quels développements ont pris depuis lors les effets de l'instrumentation, et à quel excès de puissance ils sont parvenus à l'époque actuelle. Or, il est de toute évidence que les idées mélodiques et dramatiques se sont modifiées en cessant d'être la chose dominante du drame musical, et devenant simplement la partie d'un tout en quelque sorte indivisible. Considérées isolément, ces idées mélodiques ont incontestablement moins de charme qu'elles n'en eurent lorsque le chant régnait souverainement sur la scène, mais elles ont acquis plus d'énergie dans leur expression par leurs combinaisons avec les richesses instrumentales.

Vous le voyez, Messieurs, les inspirations du génie, bien qu'absolument libres, se produisent toujours en raison des éléments dont elles disposent. Tour à tour l'art se transforme avec le changement de la tonalité, avec les attractions multiples de l'harmonie, avec les combinaisons du chant et de l'instrumentation, et dans toutes ces conditions, il se trouve quelque artiste supérieur, qui, créant lui-même de nouveaux moyens, ou s'emparant de ceux qui lui sont offerts, y applique sa faculté de création et produit de belles œuvres, très-différentes sans doute de celles d'une autre époque, mais ni supérieures, ni inférieures; car le génie est toujours lui-même et ne progresse ni ne tombe en décadence. Que devons-nous conclure de ces vérités inattaquables? Le voici : c'est que dans l'art il n'y a que deux choses qui valent : l'imagination qui crée les idées, et le talent qui leur donne la forme ; mais en même temps nous voyons que les idées et la forme se produisent en

raison des éléments dont le génie et le talent disposent, et qu'aucune transformation ne s'opère, à moins que de nouveaux éléments ne soient introduits dans l'art. D'où il suit que la solution du problème d'une nouvelle transformation de la musique dramatique qui préoccupe en ce moment les artistes, ne peut être trouvée que par des éléments nouveaux qui puissent devenir le centre d'activité de l'imagination. Mais quelles peuvent être ces nouveautés? Messieurs, je m'étais proposé de le dire dans cette lettre; mais je m'aperçois que les préliminaires dont j'ai dû faire précéder mes idées à ce sujet ont pris un tel développement, que ce qui me reste à dire ne pourrait trouver place ici. Ce sera donc l'objet d'une quatrième et dernière lettre qui suivra immédiatement celle-ci.

Veuillez agréer l'expression de ma parfaite considération.

FÉTIS père.

CONCERT DE MADEMOISELLE CLAUSS.

Le premier concert individuel vraiment artistique et musical de cette saison a été donné jeudi dernier, par Mlle Clauss, dans la salle Herz. On connaît le talent délicieux de cette jeune virtuose, qui a été, la pianiste-lionne de la saison passée en Angleterre. Elle a ouvert la séance par la sonate pour piano et violoncelle en *si* bémol (œuvre 45), de Mendelssohn, qu'elle a dite avec M. Seligmann. Les deux exécutants ont fondu l'or pur de leurs jeux brillants dans le même creuset, et il en est résulté un bijou précieux que tous les auditeurs ont autant admiré qu'applaudi.

M. Guglielmi, jeune chanteur du Théâtre-Italien, nous a dit d'une belle voix qu'il doit tâcher de rendre un peu plus polie et distinguée, une cavatine de *la Somnambule* et d'autres morceaux qui font bien augurer de son avenir.

Mlle Rey s'est chargée de la poétique et lourde responsabilité de nous interpréter l'air du *Freischütz*, de Weber. L'exécution de cette grande scène musicale est souvent au-dessous de ce qu'en exigent les auditeurs difficiles. Agathe est de la famille de la dona Anna du *Don Juan*, de Mozart, que le fantastique Hoffmann a seul compris, comme l'avait pensé le compositeur surhumain. Mlle Rey a chanté avec justesse et même avec assez, mais pas trop d'expression dramatique, les impressions d'amour et d'enthousiasme de cette Juliette villageoise d'un autre Roméo de la Germanie.

M. Seligmann, le mélodique violoncelliste, a doucement caressé les sens auditifs du public dans une fantaisie sur les plus suaves mélodies de Bellini. Sa basse est une *prima donna* qui dit l'hymne d'amour à la *casta diva* d'une délicieuse manière.

L'héroïne de la soirée, Mlle Clauss, nous a fait entendre la charmante romance sans paroles, en *sol* mineur, par Mendelssohn; puis trois petites pièces délicieuses de Stephen Heller, sous le titre de Préludes, petits diamants de compositeur-fantaisiste, qui n'ont d'autre défaut que de briller comme l'éclair, c'est-à-dire de finir trop tôt. Il est vrai que le public, dans son omnipotence, a le privilége de faire recommencer ce qui lui fait plaisir, et il a usé de ce droit; et la bénéficiaire s'y est soumise aussi avec plaisir, même pour l'*Impromptu* de Chopin qu'elle a dit ensuite. Rien de plus capricieusement original et qui, réellement, n'a pas l'air, comme tous les impromptus, d'être fait à loisir, que ce joli caprice musical. La jeune virtuose a dit ce morceau d'un entrain, d'une verve et d'une grâce charmante; et puis elle a abordé la sonate en *ré* mineur de Beethoven. Il faut compter sur la renommée du compositeur et sur la sympathie qu'on inspire soi-même par son talent pour venir, à la fin d'un concert, faire entendre une de ces œuvres larges et sévères qui ont fait dire à Fontenelle, lorsqu'elles n'étaient certainement pas aussi sérieusement traitées et aussi longuement développées : Sonate, que me veux-tu? En imitation de ce courage, il faut avoir celui de dire que le premier morceau et l'adagio de l'œuvre 31 de Beethoven sont l'expression d'un caprice méditatif comme en avait souvent l'auteur. Cela est conçu dans des formes logiques, si l'on veut, mais d'un style *rotto*, brisé, interrompu par des silences qui déroutent, froissent tout sentiment du rhythme dans l'oreille de l'auditeur. Il est vrai que le finale arrive pour remédier à tous ces inconvénients. C'est la douleur d'une mère ou d'une amante qui a perdu l'objet qui lui faisait aimer la vie, et qui raconte, et qui dit et redit mille et mille fois, car la douleur comme la joie est loquace, comment cet affreux malheur est arrivé; et l'on participe, et l'on s'identifie à cette douleur, et l'on en écoute le récit, les détails avec attendrissement, surtout quand cela est raconté avec l'éloquence du cœur qu'y met Mlle Clauss, éloquence qui, du cœur, s'étend jusqu'au bout de chacun de ses doigts, fluide de poésie et d'âme, qu'elle jette sur tout son auditoire. Une poésie plus sombre et plus terrible que celle-là, c'est celle dont est empreinte la ballade du *Roi des aulnes*. La jeune virtuose nous a bien dit aussi les appréhensions de l'enfant, les exhortations du père et les sifflements du vent qui s'unissent aux mélodies plaintives; elle a su reproduire les accents démoniaques de l'invisible roi, le galop infernal du coursier de l'enfer, le rire ironique et strident de celui qui le pousse, et elle a prouvé qu'elle possède aussi la puissance de faire partager à ses auditeurs ces inspirations qui venaient souvent en foule de l'autre monde à Mozart, Weber et Schubert.

La jeune et célèbre artiste doit se rendre à Saint-Pétersbourg, mais nous espérons bien l'entendre encore, une fois au moins, avant son départ.

SOCIÉTÉ SAINTE-CÉCILE,

Et Auditions musicales.

Le second concert en dehors de l'abonnement annuellement consacré à l'exécution des œuvres des compositeurs contemporains, a été donné dimanche dernier par l'intéressante Association dirigée avec autant de zèle que de talent par M. Séghers.

Une ouverture de M. Théodore Gouvy a été dite avec l'ensemble habituel qui distingue cet excellent orchestre. L'ouverture de M. Gouvy est plutôt un premier morceau de symphonie par ses larges proportions qu'une préface dramatique de quelque opéra; mais ce n'en est pas moins l'ouvrage d'un compositeur consciencieux et très-versé dans la science de l'instrumentation. Les partisans de M. Gouvy, et ils sont nombreux, attendent avec impatience qu'il se transforme de compositeur de talent en musicien de génie. Après cette ouverture en brillante instrumentation moderne est venue *la Fuite en Egypte*, petit oratorio, mystère en style ancien, attribué dans le temps à un vieux compositeur, mais qui est bien réellement de Berlioz. Cette petite partition dans la manière de Haendel ou de Bach sent moins l'école que celles de ces illustres maîtres; elle exhale un parfum de musique primitive, biblique et mystique. On voit que cet ouvrage vient d'un élève de Lesueur, qui mariait si bien lui-même les noëls anciens à sa musique religieuse. L'emploi fréquent du mode mineur et du rhythme ternaire; la sobriété de l'orchestre; le choix des instruments à caractère naïf; les *imitations* croisées qui rappellent la musique des XVIe et XVIIe siècles, tout cela, et plus que toutes ces choses qui s'apprennent, l'inspiration tranquille et pure, une sorte de foi, de croyance en l'art, à la mélodie simple et vraie, ont fait obtenir à ce petit poëme musical et d'art rétrospectif un vrai succès, et les honneurs du *bis*. M. Chapron, de l'Opéra-Comique, a fort bien chanté cette idylle sacrée et toute mélodique.

Un ANDANTE SCHERZO, faisant partie d'une symphonie composée par M. Georges Mathias, l'excellent pianiste, a été dit ensuite par l'orchestre de M. Séghers. Ce fragment se distingue par l'unité de la pensée, qui

ne se manifeste guère que par deux notes, éclair mélodique qui va de la dominante sur la tonique, que chacun des membres de la famille instrumentale s'emprunte et redit à tour de rôle. Parmi ces instruments se distinguent le basson et le cor. Ce dernier, dans ses sons hauts, a attaqué avec beaucoup de sûreté, chose peu facile sur cet instrument, ce petit thème, qui est promené par l'auteur d'une ingénieuse manière dans ce petit labyrinthe harmonique. Ce charmant badinage de science musicale a été justement applaudi, et fait désirer d'entendre le reste de l'œuvre.

Le fanatique *Pierre l'Ermite* nous est apparu sous les traits de M. Bussine, et nous a prêché en solo, secondé du chœur et de l'orchestre, la nécessité d'aller exterminer, au nom d'un Dieu de paix, d'inoffensives populations élevées dans une autre croyance. Cette grande scène pour voix de baryton, par M. Gounod, a paru longue, inconvénient d'un pareil sujet, qui consiste à dire, à répéter, sans bouger de place : Allons, partons, marchons ! Dieu le veut, Dieu le veut ! Tout cela s'est dit en phrases mélodiques distinguées, en bon récitatif, sur une harmonie bien pleine, bien bruyante ; ce n'est peut-être pas la faute du compositeur, si l'émotion religieuse n'a pas transporté un auditoire de notre siècle.

La pièce curieuse de la séance était la symphonie écrite et envoyée, au dire du programme, par un compositeur anonyme. C'est, assure-t-on, un jeune compositeur-pianiste, élève de M. Stamaty, qui avait envoyé cette symphonie au concours ouvert à Bruxelles pour la célébration du mariage du prince de Brabant, et dont l'œuvre n'avait pas été admise. Un billet de banque de 500 francs accompagnait l'envoi du manuscrit. C'était sans doute une manière de signer son œuvre, car les deux noms de nombre qui figurent sur cette singulière lettre de recommandation figurent aussi, par la prononciation du moins, le nom du jeune compositeur. Du reste, comme l'Alceste de Molière, nous dirons, avec une légère variante :

Passons, monsieur; le *nom* ne fait rien à l'affaire.

L'anonyme ou le pseudonyme a-t-il fait un chef-d'œuvre ? Non. N'a-t-il produit qu'une œuvre médiocre ? Non plus. La première partie de cette symphonie est vague et sans caractère par le thème surtout, que les jeunes compositeurs de nos jours négligent beaucoup trop, ou qu'ils ne savent pas trouver franc, original, bien accusé. Le *scherzo*, hâtons-nous de le dire, est charmant : c'est un bijou de mélodie et d'arrangement dans la manière de Haydn. L'idée en est claire et les accompagnements en sont vivaces, gais, spirituels. Si la pensée mélodique est un peu voisine de la *Marche des Pèlerins* de Berlioz, on ne peut pas dire que ce voisinage dégénère en liaison étroite : ce n'est qu'une vague réminiscence. L'adagio ou andante est d'un beau caractère. Cela est grandiose de mélodie et d'harmonie : c'est un hymne tout empreint de religiosité. Voilà deux morceaux très-remarquables dans cette symphonie. Le finale n'est pas à la même hauteur. C'est bruyant, brillant, d'un style fugué, mais dans le genre rétrospectif. L'auteur a visé à l'effet en réunissant deux orchestres et n'a pas atteint son but, à moins qu'il n'ait eu l'intention de faire servir ce morceau à l'ouverture d'une pièce de Shakespeare, intitulée *Beaucoup de bruit pour rien.*

Ce finale, outre plusieurs éléments de succès, avait, au reste, celui de l'instrumentation Sax, formant le second orchestre, brillant auxiliaire qui, bien dirigé, comme toujours, par M. Mohr, a jeté tout l'éclat de sa puissante sonorité sur le dernier morceau de l'œuvre nouvelle, qui promet, on peut le dire, un bon compositeur de plus à la Belgique. Et à propos des instruments de cuivre rendus souples comme des voix humaines par l'habile facteur, à propos de sa salle, nous ne devons pas oublier

Une matinée musicale donnée au bénéfice des enfants de M. Edouard Fitte.

Dans ce concert, qui a eu lieu le 22 décembre, il faut citer comme artistes qui se signalent toujours autant par leur philanthropie que par leurs talents aimés du public, MM. Alexis Dupond, Verroust, Goria, Cailloué ; Mme Charles Ponchard et Mlle Moisson; dont le nom est synonyme des bravos qu'elle recueille dans ses pérégrinations départementales. Cette cantatrice énergique et brillante, qui tenait fort bien naguère sa place à l'Académie impériale de musique, a dit avec sa verve accoutumée l'hymne bachique de *Galatée* et le bel air du *Prophète.*

Soirée musicale de M. Tellefsen.

Ce qu'il y a souvent de plus intéressant dans les auditions musicales de la saison des concerts, ce sont les séances que les virtuoses donnent dans leurs domiciles artistiques. En une de ces soirées de musique intime, M. Tellefsen, pianiste norwégien et qui se montre parfois héritier du jeu fin, élégant, fantaisiste de Chopin, son maître, nous a fait entendre des pièces, des divertissements, des petits trios charmants et curieux de Rameau. Ces morceaux de musique française rétrospective sont d'un caractère fort original ; ils donnent une idée intéressante de la musique de chambre comme on l'écrivait il y a cent ans. Ces pièces sont pour piano, violon et violoncelle ; elles offrent des effets d'harmonie hardie comme en trouvait l'auteur de *Castor et Pollux*, et portent toutes des titres comme nos contredanses d'aujourd'hui : la *Livri*, la *Pantomime*, la *Popelinière*, la *Timide*. Cette dernière, en *la* mineur, est charmante de mélodie et de grâce, et produirait autant d'effet dans un concert public que le prélude de Bach arrangé par M. Gounod, et dont on a tant abusé dans la dernière saison des concerts.

Sur un clavecin dont la construction date aussi d'un siècle, et qui a appartenu à Philippe-Emmanuel Bach, M. Tellefsen a dit quelques fugues de l'illustre Sébastien Bach, dont le style a paru plus clair, plus net sur ce clavier, où ces chefs-d'œuvre ont pris naissance, que sur nos pianos modernes, dont la sonorité ambitieuse lutte contre celle de nos foudroyants orchestres.

Après cette musique et cet instrument pittoresque d'un temps passé, M. Sauzet, le violoniste élégant des salons, a fait entendre quelques *pièces* de ce temps-ci par M. Réber, *la Berceuse*, *la Valse alsacienne* et d'autres encore qui ont été trouvées d'un style charmant ; puis la belle sonate en *sol* mineur pour piano et violoncelle, œuvre 65, de Chopin, a été dite par Mme la princesse Czartoriska et M. Franchomme, en artistes inspirés. Faisant des frais de politesse et de grâce, comme si la nature et la sérieuse étude de l'art n'en avaient pas fait assez en sa faveur, l'un des interprètes de ce bel œuvre du pianiste polonais a dit à son interlocuteur musical, qu'il se trouvait honoré de l'avoir pour partenaire en ce duo. C'est ainsi qu'on se maintient au premier rang de l'aristocratie par la modestie et le vrai talent.

HENRI BLANCHARD.

UNE VIOLONISTE CÉLÈBRE.

Il est assez rare aujourd'hui que les femmes jouent du violon. Sous l'empire, leur instrument favori c'était la harpe; aujourd'hui, c'est le piano, et je n'ai pas besoin de citer les noms de celles qui se sont placées au premier rang par le talent dont elles font preuve.

Mais à la cour de Médicis, on ne connaissait point encore ni le piano ni même le clavecin, je crois, et les femmes en étaient réduites à jouer des instruments à cordes. La guitare, la mandore, n'offrent que peu de ressources à l'exécutant; le violon et le violoncelle exigent des études longues et une vigueur qu'il n'est pas toujours donné aux femmes d'acquérir. Cependant les historiens italiens disent qu'il y eut à la cour de François de Médicis une jeune fille d'une beauté merveilleuse et d'un talent si grand sur le violon, qu'on ne pouvait l'entendre sans une admiration extrême. Par malheur, cet astre ne fit que briller peu d'in-

stants à la cour du grand-duc de Toscane, et voici ce qu'en raconte un historien contemporain, l'auteur des *Chroniques des Médicis*, Antonio Volterra.

A l'époque où le duc François aimait le plus passionnément la belle Bianca Capello, un soir que sa maîtresse et lui prenaient le frais sur un des balcons du palais, ils entendirent dans l'ombre jouer du violon avec une telle perfection, que Bianca voulut connaître l'artiste qui révélait un talent si extraordinaire. On alla donc quérir le musicien, et la surprise du grand-duc et de sa maîtresse fut grande, lorsqu'on amena devant eux un jeune homme, presque un enfant, d'une beauté merveilleuse. Sans éprouver d'embarras en présence du prince, et sur l'ordre qu'il en reçut, il se mit à exécuter plusieurs morceaux d'une difficulté extrême, avec une telle sûreté d'intonation, une telle hardiesse que le grand-duc, fin connaisseur en musique, proposa au musicien de l'attacher à sa personne et lui fit les offres les plus séduisantes pour le déterminer à se fixer à sa cour. Bianca Capello n'avait cessé de regarder avec une extrême attention le beau virtuose. Tout à coup, elle s'approcha de lui, saisit vivement les bords de son pourpoint, en arracha les agrafes, et s'écria, en mettant à nu la poitrine de l'artiste : « Je savais » bien que vous étiez une femme ! »

L'artiste, dans un trouble extrême, le visage rouge de pudeur et de colère, voulut fuir; mais elle fut retenue par les gardes du prince, qui, voyant un homme courir dans les galeries du palais et chercher à en sortir, crurent à quelque tentative criminelle et le ramenèrent devant François. Dès lors la jeune fille dut renoncer à cacher son sexe et l'histoire de sa vie, et elle avoua qu'elle appartenait à une famille noble de Florence, qu'elle aimait un musicien, et que, ses parents refusant de le lui laisser épouser, elle avait fui de la maison paternelle. Depuis deux ans elle vivait dans une retraite sûre, avec son amant, dont elle était devenue l'élève. Atteint depuis quelques mois d'une maladie grave, ce dernier était sans ressource, et c'était pour sortir de la situation où le tenait la misère, qu'elle avait revêtu des habits d'homme, et qu'elle était venue, la nuit, jouer du violon sous les fenêtres du grand-duc, dont elle connaissait le goût pour la musique et la générosité envers les artistes. Elle se nommait Carlina Brocchi.

A quelques jours de là, elle se fit entendre à la cour du prince devant un auditoire nombreux dont elle excita au plus haut point l'enthousiasme.

Le duc François de Médicis ne resta point indifférent à tant de talent et de beauté. Il ne tarda pas à éprouver pour Carlina Brocchi une passion violente, qu'il chercha à faire partager à l'artiste. Celle-ci, loin d'accepter l'hommage du prince, le repoussa avec indignation, et disparut de la cour sans que personne pût savoir ce qu'elle était devenue. Les agents du grand-duc, malgré les ordres et les promesses de leur maître, ne retrouvèrent jamais les traces de Carlina Brocchi.

Une autre tradition raconte que Carlina ne fut point insensible à l'amour du grand-duc, qu'elle en eut un enfant, et que Bianca Capello, ayant découvert cette intrigue, se débarrassa par le poison de sa belle rivale. On prétend même que l'enfant supposé dont la favorite prétendit être mère en 1576, n'était autre que le fils de Carlina Brocchi.

Telle est l'histoire mystérieuse de la violoniste dont le talent devait être fort remarquable, puisqu'à cette époque l'Italie possédait un grand nombre d'artistes d'une grande supériorité.

M.

REVUE CRITIQUE.

LIRA SACRO-HISPANA

Gran coleccion de obras de musica religiosa, compuesta por los mas acreditados maestros espagnoles a dirigida por

D. Hilarion Eslava.

On a prétendu que l'Epagne n'avait ni musique, ni musiciens. Il eût été plus juste et plus exact de dire : nous ne connaissons rien en musique espagnole, ou bien, si l'Espagne possède une musique, il n'en passe guère de ce côté des Pyrénées.

La collection que nous annonçons semble venir à propos pour montrer que, du moins, dans la musique d'église, nos voisins de la Péninsule ne sont pas si arriérés qu'on paraît le supposer. Et, en vérité, à ceux qui se rappelaient qu'antérieurement à Palestrina, l'Espagne avait formé et produit des compositeurs tels que Christophe Moralès, Barthelemy Escobedo et plusieurs autres, et dans le même temps que le chef de l'école romaine, Thomas de Victoria et François Guerrero, il pouvait paraître bien étonnant qu'il ne s'y fût plus montré aucun maître digne de faire parler de lui, surtout si l'on se rappelle qu'en Espagne les emplois d'église étaient nombreux et rétribués comme ils ne l'ont jamais été en aucun pays. Heureux de pouvoir prouver le contraire, des artistes et amateurs espagnols se sont réunis en société pour publier un recueil de musique sacrée, en n'y admettant que des morceaux composés par leurs compatriotes; déjà un assez grand nombre de livraisons nous mettent à même d'en apprécier l'importance.

On a divisé ce recueil en quatre sections ou *siècles*, formant chacun une suite de volumes séparés et contenant des compositions des XVIe, XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles.

Le XVIe siècle n'a fourni jusqu'à présent qu'une seule messe due à Thomas de Victoria, celui que l'on nommait de son vivant le *singe de Palestrina*; et il est certain que cet imitateur approchait quelquefois bien près de son modèle, et que dans plusieurs parties, par exemple dans les *messes brèves*, il est incontestablement son égal, de l'aveu même de Baini. En outre, comme Victoria se rapproche plus du style moderne, il nous paraît souvent plus correct et plus coulant, parce qu'il évite volontiers des fausses relations que Palestrina ne croyait pas devoir rejeter. La messe nouvellement publiée est à quatre parties sans accompagnement et travaillée sur le plain-chant de l'hymne *Ave, maris stella;* elle confirmera, sans doute, l'opinion qui vient d'être émise.

Le XVIIe siècle présente deux messes de deux compositeurs espagnols absolument inconnus, et sur lesquels nous espérons que, plus tard, les éditeurs nous donneront tous les renseignements qu'ils auront pu recueillir. Le premier est de D. Diégo Pontac, dont la messe brève à quatre parties sans accompagnement, composée sur la psalmodie dite *irrégulière* de l'*In exitu Israël*, offre le mérite propre aux compositions de ce genre, savoir : une grande pureté d'harmonie et une variété suffisante, quand on a l'obligation d'un thème monotone dont il ne faut jamais s'écarter. Cette messe nous montre, de plus, qu'en Espagne on se plaisait encore à traiter des messes sur des motifs de plain-chant lorsque ce système était généralement abandonné. L'autre compositeur, nouveau pour nous, quoique datant de deux siècles, est D. Carlos Patino, qui fut, nous apprend le titre, maître de chapelle de l'Incarnation, à Madrid. Il fournit au recueil une messe à huit voix avec basse continue, également travaillée sur le texte d'un motet, et publiée d'après le manuscrit original. Les deux chœurs y sont fort bien disposés et l'harmonie très-correcte; seulement il les laisse quelquefois un peu lâches et ne serre pas assez le dialogue, effet qui, employé à propos, donne une grande chaleur à ces sortes de compositions ; il nous semble aussi qu'il y a quelque monotonie dans le dessin et que les voix n'y changent pas assez souvent de position; mais c'est, en somme, une com-

position digne d'être étudiée, surtout au point de vue de la pureté de l'harmonie.

La seule composition qui appartienne au XVIIIe siècle est d'un autre musicien tout aussi peu connu que les deux précédents, D. José de Nebra. C'est une messe funèbre écrite encore sur le thème du plain-chant qui sert d'introït à la messe des morts. Elle diffère des précédentes, en ce qu'elle porte un accompagnement de deux violons, alto basse et deux flûtes pour les huit parties vocales dont elle se compose. Les parties instrumentales ne font le plus souvent que doubler le chant; cependant on remarque de temps à autre des intentions assez heureuses; les entrées des flûtes sont quelquefois habilement ménagées pour produire de l'effet; enfin il se rencontre des passages où l'unisson instrumental produit, avec les accords prolongés des voix, un contraste qui dut alors paraître nouveau. Une particularité qui distingue cette messe consiste en ce que le premier chœur est écrit pour deux sopranes, contralte et ténor, et le second pour les quatre voix ordinaires. En somme, elle nous prouve que D. José de Nebra était un homme de mérite.

Jusqu'à présent le XIXe siècle n'est représenté dans la collection que par un seul musicien; mais, par le nombre et l'importance de ses ouvrages, on peut dire qu'il en vaut à lui seul plusieurs. D. Hilarion Eslava, précédemment maître de chapelle de la cathédrale de Séville et aujourd'hui de la chapelle de la reine, directeur de la publication, nous donne un *Te Deum* à quatre voix et orchestre où il fait usage du thème modifié du plain-chant de ce cantique, mais sans s'y astreindre servilement, le prenant, le quittant et le reprenant selon l'occasion. Pour en tirer meilleur parti, il a placé une seconde partie de basse au-dessous des autres à laquelle il donne de temps en temps des entrées qui rappellent plus ou moins le motif original; viennent ensuite deux motets à quatre voix et un à huit sans accompagnement, morceaux où l'on voit que M. Eslava s'est pénétré du style de l'ancienne école. On reconnaît encore ce beau style dans sa grande composition pour l'office des morts à huit voix et orchestre. Nous regrettons que l'espace ne nous permette pas d'analyser ces ouvrages, qui donnent un démenti si ample et si positif à ceux qui croient qu'il n'y a pas de musique en Espagne; démenti qu'ils recevront, du reste, avec joie et reconnaissance, puisqu'il leur annonce une moisson inattendue de richesses nouvelles que les possesseurs mettent à la disposition des amateurs pour le profit et la gloire de l'art musical.

ADRIEN DE LA FAGE.

CORRESPONDANCE.

Lille, 18 décembre, 1853.

Lille ne veut pas déchoir de sa renommée musicale. Le concert donné mercredi dernier par le *Cercle du Nord* en est la preuve.

Cette Société est déjà forte de ses propres ressources. Seule dans la ville, elle a à sa disposition un orchestre véritablement digne de ce nom; car celui du théâtre est incomplet, et le mérite des artistes ne peut suppléer au nombre. Une société qui compte 60 chanteurs, tous bons musiciens, tous plein de zèle, et conduite par M. Duquesne, homme de talent, l'*Union chorale* a chanté trois morceaux avec une perfection bien rare. L'orchestre, composé de 70 exécutants, a rendu d'une manière remarquable les ouvertures du *Freischütz* et de *Guillaume Tell*, l'andante de la symphonie en *ut* mineur de Beethoven et une *Marche impériale* composée par un artiste allemand qui habite Lille depuis plusieurs années, M. Emile Steinkühler.

Ce morceau a produit beaucoup d'effet, malgré la comparaison. Cela suffit pour l'éloge du compositeur. La Marche impériale a été écrite pour le passage de l'Empereur et de l'Impératrice à Lille. et exécutée à l'entrée de LL. MM. au bal de l'hôtel de ville. L'Empereur a envoyé une médaille d'or au compositeur en témoignage de satisfaction. Jamais récompense ne fut mieux méritée. Je crois que cette œuvre ne tardera pas à devenir populaire. Déjà plusieurs chefs de musique l'ont demandée à l'auteur. Elle s'adaptera parfaitement aux musiques de nos régiments. L'harmonie en est pleine sans trop grande complication; la Marche est écrite en *mi* bémol et tout-à-fait dans le caractère des instruments à vent.

Deux artistes belges ont complété la soirée, Mme Deligne et Servais.

Vous connaissez Servais. Vous avez pu apprécier le mérite de cet excellent artiste. Mercredi soir il s'est surpassé, si la chose est possible. Il a joué d'abord un concerto militaire de sa composition, morceau très-habilement écrit pour l'instrument et pour l'orchestre. Il y a déployé une énergie inimitable. Deux fantaisies pleines de gracieux détails ont mis le comble à l'enthousiasme des auditeurs.

Mme Deligne est une jeune et jolie femme. Elle a chanté l'air de *Montano et Stéphanie*, le grand air de la *Reine de Chypre* et l'*Ave Maria* de Schubert. Mme Deligne sera bientôt un sujet précieux pour le théâtre. Il lui reste bien peu de chose à faire et elle est en bon chemin. Sa voix est un magnifique contralto. Ses cordes graves sont pleines, rondes, sonores. Quant à la méthode, Mme Deligne est une des meilleures artistes qu'ait formées le Conservatoire de Bruxelles.

A. L.

Bruxelles, 21 décembre 1853.

Le Conservatoire a inauguré dimanche la série de ses concerts annuels. Le programme était plein d'attrait; il a tenu tout ce qu'il promettait. Nos amateurs ne se lassent pas d'applaudir Beethoven, Haydn et Mozart, mais ils demandent parfois s'il n'y a pas, en fait de symphonies, quelques nouveautés à leur faire connaître. A différentes reprises le Conservatoire a fait droit à cette curiosité en exécutant des œuvres toutes récentes et même inédites. Toutefois, une seule audition de ces œuvres a suffi à la curiosité publique, et il a fallu revenir à l'ancien répertoire. Chose singulière, ces mêmes amateurs qui réclament contre la constante apparition du nom de Beethoven sur le programme des concerts, ne s'enthousiasment que pour les productions de ce maître. Jouez-leur la symphonie en *ut* mineur, celle en *la*, l'*Héroïque*, la *Pastorale*, ils en jouiront comme s'ils les entendaient pour la première fois, et cependant à la vue de l'affiche ils se sont écriés : « Eh quoi! toujours Beethoven! » M. Fétis s'est promis de ne pas donner prétexte cette année à leur exclamation habituelle. Il laissera reposer les symphonies du grand génie de la musique instrumentale, ne fût-ce que pour les faire regretter et pour leur rendre par ce repos leur fraîcheur première. L'ombre de Beethoven lui saura gré de ménager ce triomphe à sa coquetterie.

La symphonie choisie pour le concert d'inauguration était la quatrième de Mendelssohn. La quatrième, dis-je; elle porte en effet le chiffre qui lui assigne cette place chronologique dans les œuvres du jeune maître dont l'Allemagne instrumentale déplore encore la perte; mais elle est en réalité la première. Mendelssohn la composa, il y a environ vingt ans, à Rome et ne la publia pas, on ne sait trop pour quel motif. C'est depuis sa mort qu'elle vit le jour. Voici comme quoi elle prit le n° 4. Cette transposition numérique semblera insignifiante à beaucoup de gens; il me semble cependant qu'elle n'est pas sans importance. Pour juger de la marche du talent d'un artiste, pour en apprécier le développement, il est indispensable de savoir dans quel ordre ses œuvres ont été composées. Cette quatrième symphonie de Mendelssohn, par exemple, renferme de fort beaux détails; mais la pensée y manque d'ampleur, elle se circonscrit dans des limites étroites que l'auteur a su franchir depuis lors. Il règne dans tout son ensemble une timidité qu'on est surpris de rencontrer chez un des chefs de l'école romantique. Cette absence de coloris s'explique lorsque l'on sait que lorsqu'il fit la symphonie devenue, par ordre de publication, la quatrième de première qu'elle était, son talent n'avait pas encore pris un libre essor. Le morceau le plus remarquable, sous le rapport mélodique, est l'andante, dont un air national allemand a fourni le thème. Il est juste d'ajouter que ce thème a été traité par le compositeur avec une grande habileté.

Rien de plus parfait, de plus complet, de plus délicat et de plus vigoureux que l'exécution de la symphonie dont je viens de vous parler par l'orchestre du Conservatoire sous la direction de M. Fétis. Heureux les musiciens dont les productions ont de tels interprètes!

Je glisserai légèrement sur les solos, bien qu'ils nous aient fait apprécier de belles voix de femmes et les traditions de l'excellente école dont Géraldy a semé dans notre pays des germes qui fructifient, et j'arriverai à deux chefs-d'œuvre qui ont rempli la seconde partie du concert : l'ouverture de *Coriolan* et le finale du *Mariage de Figaro*. Il n'y a plus rien à dire de la grande page des annales romaines esquissée par Beethoven, ni du chef-d'œuvre de Mozart; mais on peut encore les admirer heureusement, et signaler la manière supérieure dont ils ont été rendus est un devoir. J'insisterai surtout sur le finale du *Mariage de Figaro*. Vous le savez, Monsieur, on ne représente plus guère les opéras de Mozart, et quand par hasard on y revient, c'est pour prouver qu'on a perdu les traditions de leur exécution. Ces traditions, il appartient à une école

d'en conserver le dépôt ; le Conservatoire de Bruxelles vient de montrer qu'il répond complétement, sous ce rapport, au but de son institution. M. Fétis a communiqué à son orchestre et à ses chanteurs la parfaite connaissance du style de Mozart, et le finale du *Mariage de Figaro* a été rendu non-seulement selon le texte, mais encore selon l'esprit de son immortel auteur. Aussi l'impression causée par l'audition de cet admirable fragment a-t-elle été vive parmi les amateurs, surpris de trouver Mozart encore supérieur à sa renommée; car, il faut bien le dire, la génération actuelle ne connaît que le nom de la plupart des chefs-d'œuvre du maître.

En attendant quelque nouveauté musicale plus importante, on a donné hier au Théâtre-Royal la première représentation du *Sourd*, de Desforges, façonné par M. Adam en opéra comique. Il n'y avait lieu ni à succès ni à chute. Le public a laissé passer cette bluette, considérée, sans doute, par l'auteur de la musique lui-même comme tout à fait sans conséquence. On se demandait seulement par quelle fantaisie M. Adam, à qui les poëmes d'opéras ne doivent pas manquer, avait fait choix d'un vaudeville du vieux répertoire. On s'étonnait qu'il eût pris plaisir à mélodier et à instrumenter les calembours de Dânières. Autant valait, disait-on, mettre la gazette de Hollande en musique. Ce ne sont pas les ennemis de M. Adam qui s'exprimaient ainsi, car le spirituel compositeur n'a pas d'ennemis à Bruxelles, et sans doute il n'en a nulle part; ce sont, au contraire, les amis d'un talent qui a fait souvent ses preuves.

Nous avons une basse-taille enfin engagée et reçue en substitution de MM. Balanqué et Arnoldi, repoussés tous deux par le public. C'est un Belge nommé Dobbels, ayant fait ses études au Conservatoire de Bruxelles et ayant chanté sur plusieurs scènes de province en France. Il a de la voix et sait s'en servir; mais son talent est complétement au niveau de la température actuelle. Sa glace fondra-t-elle au printemps? Je le souhaite sans l'espérer.

Il n'est pas jusqu'aux artistes qui ne se mêlent d'expérimenter sur les tables tournantes, parlantes et probablement aussi chantantes : pourquoi pas? Un célèbre violoniste a imaginé d'évoquer l'ombre de grands musiciens et d'en obtenir des révélations mélodiques. Il prétend avoir réussi dans quelques-unes de ses expériences, qu'il communiquera lorsqu'il sera parvenu à des résultats plus complets. Il va sans dire que je vous en ferai part à mon tour.

L'Association des artistes musiciens a donné il y a huit jours son second concert. On y a exécuté l'ouverture du *Tannhæuser*, de M. Wagner. C'était aussi du nouveau, et l'on s'en réjouissait d'avance. On s'est moins réjoui pendant l'exécution. Les assistants écoutaient sans comprendre et se regardaient avec une expression comique de surprise et de désappointement. L'insuccès a été complet. Il est des gens fanatiques quand même pour tout ce qui est bizarre, qui prétendent que si la musique de M Wagner a produit un si triste effet, c'est que l'auditoire ne s'est pas mis au point de vue, ou si l'on veut, à la hauteur du compositeur. Ils citent l'exemple d'ouvrages qu'on admire aujourd'hui, et dont le mérite fut longtemps méconnu. On ne peut contester qu'il n'y ait dans l'histoire des arts, et surtout dans l'histoire de l'art musical, des faits de cette nature; mais en doit-on conclure que les productions inintelligibles soient forcément des chefs-d'œuvre? Cette théorie ouvrirait une trop large porte aux médiocrités. Tous les musiciens sans idées se feraient obscurs par système, prétendant s'être élevés au-dessus des sphères où parviennent les vulgaires intelligences, et se décernant à eux-mêmes un brevet de future célébrité. M. Wagner a-t-il devancé son siècle? sera-t-il plus tard un grand homme? C'est ce que l'avenir apprendra. Pour le moment, il n'est qu'un auteur ténébreux.

On vient de représenter au Théâtre-Royal un ballet du crû ayant pour titre *les Amours d'une Rose*. Dans cette composition anacréontique, qui s'est trompée de date, et aurait dû naître au temps de Mme de Pompadour, se développe le roman intime d'une Rose timide et d'un Papillon fidèle, dont la mutuelle tendresse est traversée par les persécutions du roi des Lépidoptères. La pièce finit, comme de raison, par le triomphe de l'innocence et par l'union monstrueuse du règne végétal et du règne animal, d'où naîtront, sans doute, des espèces nouvelles. Quant à la musique, elle est plus pauvre que vous ne pouvez l'imaginer. C'est un ramassis de motifs pillés çà et là, sans discernement, sans goût, et misérablement instrumentés. Or, qu'est-ce, je vous prie, qu'un ballet sans une musique au moins supportable! Les costumes sont frais, les danses sont bien réglées; mais le plaisir qu'en éprouvent les yeux peut-il être pris pour une compensation au supplice infligé aux oreilles? M. Azaïs lui-même aurait grand'peine à nous le persuader.

ÉPHÉMÉRIDES MUSICALES.

25 décembre 1728. Naissance de Jean-Adam Hiller à Wendischossig. (Voyez les Ephémérides du 16 juin.)

26 — 1825. Première représentation d'*Il Crociato* de Meyerbeer, à Venise.

27 — 1789. Naissance de Charles Weissflog, auteur de nombreux écrits sur la musique. Il mourut à Warmbrun, le 17 juillet 1828.

28 — 1729. Naissance de Joseph Sarti à Faenza. (Voyez les Ephémérides du 28 juillet.)

29 — 1814. Naissance d'Adolphe-Joseph-Louis Alizard à Paris. Il mourut à Marseille, le 23 janvier 1850.

30 — 1779. Première représentation d'*Aucassin et Nicolette*, de Grétry, à Versailles. Cet opéra fut représenté à Paris le 3 janvier 1780.

31 — 1799. Naissance de Thomas Taeglichsbeck à Anspach (Bavière). Ce compositeur est maître de chapelle du prince de Hohenzollern-Hechingen.

Théodore PARMENTIER.

NOUVELLES.

*** L'Académie impériale de musique a donné dimanche dernier *Guillaume Tell*, lundi *la Favorite*, mercredi *Robert-le-Diable* et vendredi *le Prophète*.

*** Bonnehée continnait ses débuts dans *la Favorite*; cette seconde apparition ne lui a pas été moins favorable que la première.

*** *Betly*, opéra en deux actes, musique de Donizetti, doit être donné mardi prochain, dans la représentation au bénéfice de Lepeintre aîné. Les trois rôles de cet ouvrage seront chantés par Mme Bosio, Morelli et Boulo.

*** *Le Prophète* vient d'être joué à New-York, au théâtre Niblo, et d'y obtenir, suivant l'expression d'un journal américain, un incontestable triomphe (*the opera was an indisputable triumph*). Les artistes chargés de l'interpréter ont tous fait preuve de talent, et ce sont pour la plupart des artistes célèbres, jouissant d'une renommée européenne. Salvi chante le rôle de Jean de Leyde; Mme Bertucca-Maretzek, celui de Berthe; Mme Steffanone, celui de Fidès; Beneventano, celui du comte Oberthal. Les trois anabaptistes ont pour représentants Marini, Vietti et Rosi. Les chœurs et l'orchestre suppléent au nombre par la qualité, et la mise en scène est généralement fort remarquable.

*** *Le Juif errant* a dû être donné à Lyon avant-hier; nous attendons les détails sur la représentation de cet ouvrage, auquel Georges Hainl, l'excellent chef d'orchestre, a consacré tous ses soins.

*** Le théâtre de l'Opéra-Comique devait donner mercredi la première représentation des *Papillotes de M. Benoît*, dont la musique est de M. Reber. Une indisposition de Mme Miolan-Carvalho a fait ajourner l'ouvrage.

*** Dans un fort beau concert donné à Rouen, et organisé au profit des crèches, Mlle Lefebvre et Mlle Wertheimber ont obtenu un brillant succès.

*** Son Ex. le ministre d'Etat vient d'accorder une pension de 1,200 fr. à Mlle Sedaine, dernier rejeton du célèbre auteur du *Déserteur* et de *Richard Cœur-de-Lion*.

*** Le répertoire du Théâtre-Italien a été contrarié cette semaine par une cause bien douloureuse. *Le Barbier* devait être repris; mais un chagrin profond, causé par la maladie et la mort d'une fille chérie, âgée de sept ans, a éloigné Mario de la scène. *Lucia di Lammermoor* a été donnée mardi et jeudi. Mme Frezzolini s'y est montrée de plus en plus admirable. Hier samedi, on a donné *Cenerentola*, chantée par Mme Alboni. Florenza remplaçait Tamburini, subitement enroué.

*** On annonce pour mardi prochain au Théâtre-Lyrique la représentation d'*Elisabeth*, ouvrage en trois actes, dont la musique est de Donizetti. Hier samedi, on a fait relâche pour la répétition générale.

*** LL. MM. l'Empereur et l'Impératrice assistaient, le lundi de l'autre semaine, à la représentation du *Bijou perdu*.

*** La lettre suivante a été écrite par notre collaborateur Berlioz, au *Journal des Débats*, à l'occasion du compte rendu de l'affaire de M. le comte Tyczkiewicz et du directeur de l'Opéra. — « Monsieur, le procès intenté à l'administration de l'Opéra par M. le comte Tyczkiewicz, à propos de la représentation de *Freischütz* sur ce théâtre, a fait du bruit en Allemagne, et j'en ai été informé comme tout le monde. Mais j'ignorais avant mon retour à Paris de quelle façon je me trouve mêlé à ce procès. En lisant dans le *Journal des Débats* la plaidoirie de Me Celliez, et en me voyant accusé d'être l'auteur des mutilations du chef-d'œuvre de Weber, j'ai éprouvé un instant d'indécision entre la colère et l'hilarité. Mais comment ne pas finir par rire d'une telle accusation lancée contre moi, dont la pro-

fession de foi en pareilles matières a été faite de tant de façons et en tant de circonstances ! Il faut que M. Celliez ait eu une grande confiance dans l'historien qu'il a consulté, pour accueillir de pareils documents en faveur de sa cause et leur donner place dans sa plaidoirie. Me croyant néanmoins à l'abri du soupçon à cet égard, en tenant compte de la profonde indifférence du public pour de telles questions, je n'eusse point réclamé contre l'imputation de ce méfait musical. Mais j'apprends que les journaux de musique du Bas-Rhin y ajoutent foi (il faut avoir bien envie de me croire coupable !) et me maltraitent avec une violence qui les honore. L'un d'eux m'appelle *brigand* tout simplement. Or, voici la vérité : Les coupures, les suppressions, les mutilations dont s'est plaint à si juste titre M. Tyczkiewicz furent faites dans la partition de Weber à une époque où *je n'étais même pas en France ;* je ne les connus que longtemps après, par une représentation du chef-d'œuvre ainsi lacéré, et ma suprise alors égala au moins celle que j'éprouve aujourd'hui de me les voir attribuer. Une seule fois, plus tard, lors de la mise en scène d'un nouveau ballet, *le Freischütz*, qui devait lui servir de lever du rideau, paraissant trop long encore, je fus invité à me rendre à l'Opéra. Il s'agissait de raccourcir *mes récitatifs*. En présence des ravages déjà faits dans la partition de Weber, la prétention de conserver intacts mes récitatifs eût paru singulièrement ridicule, pour ne rien dire de plus. Je laissai donc faire, en disant que je serais honteux d'être mieux traité que le maître. Mais c'était déjà un point résolu; on m'avait appelé seulement pour indiquer les soudures à faire entre les divers tronçons du dialogue, procédé de pure politesse, car il y a à l'Opéra des soudeurs d'une rare habileté, grâce à l'extrême habitude qu'ils ont de cette sorte d'opérations. Je suis donc étranger aux attentats commis sur la partition de Weber autant que peuvent l'être MM. les rédacteurs des gazettes musicales du Bas-Rhin, et M. Celliez et M. Tyczkiewicz lui-même. Quelle que soit l'invraisemblance de l'opinion contraire, il m'importe qu'elle ne puisse s'accréditer auprès des vrais amis de l'art en général et de ceux d'Allemagne en particulier, et je vous prie, Monsieur, de vouloir bien accueillir ma juste réclamation.

» Agréez, etc. H. BERLIOZ. »

*** La Société des concerts des jeunes artistes, dirigé par M. Pasdeloup, commence aujourd'hui la série de ses matinées.

*** A Londres, on restaure la salle du théâtre de Sa Majesté, ce qui annonce que l'exploitation doit en être reprise pendant la saison prochaine.

*** Jules Bénédict a passé cette semaine par Paris, se rendant à Munich pour la première représentation de son opéra : *les Croisés*.

*** Mlle Krinitz, la jeune et habile pianiste qui s'est fixée à Brighton, est à Paris en ce moment.

*** Géraldy se propose de partir bientôt pour Saint-Pétersbourg, où il se fixera peut-être pour longtemps. Le célèbre artiste vient de donner une série de concerts à Jersey, Guernesey, Saint-Malo, Saint-Servan, Dinan, en compagnie de M. Horace Poussard, violoniste lauréat du Conservatoire de Paris. Ce jeune artiste a eu sa bonne part dans le grand succès de ces différents concerts. Géraldy a donné seul, ensuite, deux concerts à Nantes : le premier au théâtre, le second au cercle des Beaux-Arts. Au théâtre, on lui a jeté une couronne de fleurs ; au cercle des Beaux-Arts, le président, au milieu des bravos les plus chaleureux, lui a remis une magnifique couronne d'or à feuilles de velours.

*** Dans le concert donné dimanche dernier au Jardin-d'Hiver par le *Ménestrel*, l'orchestre de Sax n'a pas produit moins d'effet par son admirable ensemble et la perfection de ses détails qu'à la salle Sainte-Cécile. *La Marche aux flambeaux*, de Meyerbeer, a continué son succès de vogue et d'enthousiasme.

*** M. Cano, célèbre guitariste de Madrid, est à Paris en ce moment ; il se fera entendre.

*** Berlioz est revenu depuis quelques jours de son voyage triomphal en Allemagne.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Mayence.* — La première représentation de *Struensée*, drame de Michael Beer, avec la musique composée pour cet ouvrage par Meyerbeer, a eu lieu avec un immense succès, qui s'est continué à la deuxième représentation. On a surtout applaudi la belle ouverture, chef-d'œuvre d'idées et d'instrumentation, la grande polonaise, la musique des entr'actes, et la scène du *Songe*.

*** *Vienne.* — L'opéra nouveau de Balfe : *Keolanthe ou le Songe*, a été donné pour la première fois au théâtre du Kaernthnerthor. Quelques morceaux, notamment un duo avec chœur, au troisième acte, ont été chaudement applaudis. M. Balfe, après avoir dirigé la première représentation de *Keolanthe*, est reparti pour Trieste, où la *Gitana* du même auteur est représentée en langue italienne. Le 21 décembre sera joué *Fidelio*. Mlle Lagrua est chargée d'interpréter le principal rôle. — La saison des concerts s'annonce comme devant être des plus fécondes. Nous avons déjà les quatuors des frères Muller, les soirées de l'Académie de musique et de la Société musicale; le pianiste Willmers annonce également des séances de quatuors. Les frères Muller ont surtout un grand succès. Vieuxtemps en est à son deuxième concert. — L'administration du théâtre de la Cour a remis en vigueur un ancien règlement qui défend aux acteurs, compositeurs, etc., de reparaître sur la scène, à l'appel du public, plus d'une fois pendant la durée, et plus de trois fois après la fin de l'acte. Une infraction à ce règlement n'est admise qu'à la fin d'une saison.

*** *Munich.* — Le concert donné par les frères Wieniawski dans la salle de l'Odéon, a été un véritable événement. L'enthousiasme du nombreux public allait toujours croissant ; les deux virtuoses ont été fréquemment interrompus par les plus chauds applaudissements, et ont eu plusieurs fois les honneurs du rappel. On annonce que la grande salle du Théâtre-Royal, nouvellement restaurée, sera inaugurée le lundi de Noël. — Le théâtre de la Cour, qui a été complétement restauré, sera inauguré par les *Croisés*, opéra de Bénédict.

*** *Francfort.* — Teresa Milanollo a donné, le 17 décembre, son premier concert.

*** *Leipzig.* — Berlioz est parti directement de notre ville pour Paris. Après son concert du 16, une société de chant lui donna une sénérade, et Liszt invita le célèbre compositeur français à un banquet à l'hôtel de Bavière.

*** *Detmold*, 28 novembre. — La symphonie de Berlioz, *Roméo et Juliette*, a été exécutée au château du prince régnant de Lippe. Celui-ci, ainsi que les princesses ses sœurs, ont chanté dans les chœurs ; le prince Frédéric s'était chargé du rôle de Lorenzo ; le maître de chapelle Kiel dirigeait l'orchestre. L'œuvre si puissamment dramatique de Berlioz a eu un succès d'enthousiasme.

*** *Stuttgart.* — Sous la direction de l'intendant, M. le baron de Gall, notre théâtre fait preuve d'une grande activité. Depuis le commencement de la saison, 1er septembre jusqu'au 20 novembre, nous avons eu dix-huit opéras, dont deux nouveaux. *Indra*, de M. de Flotow, et *Attila*, de Verdi, sont à l'étude. *Giulia*, de Lindpaintner, a eu deux représentations : succès d'estime.

*** *Cologne*, 20 décembre. — Le grand théâtre travaille activement à la mise en scène des fragments de l'opéra intitulé *Loreley*, qui ont été laissés par Mendelssohn-Bartholdy. Ces fragments n'ont encore été exécutés sur aucun théâtre. — La Société pour chant d'hommes ira de nouveau visiter l'Angleterre au printemps prochain. M. Mitchell, de Londres, a offert à la Société des conditions extrêmement flatteuses, qui ont été acceptées dans l'assemblée du 8 de ce mois. A la dernière réunion de la Société musicale, a été exécutée une nouvelle composition de M. Ferd. Hiller, l'ouverture de *Phèdre*, qui a eu le plus grand succès.

*** *Francfort.* — Vers la fin de novembre, a eu lieu la première représentation de *Rubezahl*, de M. de Flotow. La scène se passe en Silésie, où habitait le célèbre gnôme dans le mont des Géants. L'auteur du poëme n'a pas jugé à propos de faire paraître le génie des montagnes dans la pièce. Le succès de la musique a été brillant, au point que l'auteur a eu six fois les honneurs du rappel. Cette partition est écrite dans le goût des précédentes productions de l'auteur. Les principaux rôles ont été fort bien rendus par Mme Anschutz-Capitain et Mlle Hoffmann.

*** *Schwerin* — Le théâtre de la Cour a ouvert par *Robert-le-Diable* avec un magnifique succès.

*** *Stockholm.* — Sous le titre de *Compositions de S. A. R. feu le prince Gustave*, vient de paraître un recueil de solos, de duos, de trios et de quatuors pour chant d'hommes, de marches militaires et de marches funèbres pour piano. Ces diverses compositions portent l'empreinte d'une sensibilité vraie et d'un talent remarquable. — La réunion pour chants populaires a donné un concert où l'on a entendu des compositions de Norblom, Drusell, Dannstrom et Cronham. Au Théâtre-Royal, on a donné *Léonora*, de Donizetti.

*** *Naples.* — Parmi les nouveautés que nous promet le théâtre de San Carlo, l'on cite *Romilda di Provenza*, de Pacini, et *Marco Visconti*, de Petrella. Au teatro Novo on a donné avec quelque succès *Carmosina*, opéra nouveau, de Sarria.

*** *Elberfeld.* — Le directeur de musique Schornstein vient de mourir dans sa 65e année. Pendant plus de quarante ans, cet estimable artiste a rempli les fonctions d'organiste de l'église réformée, de directeur de la réunion de chant et des concerts du Casino. C'est par lui que les provinces rhénanes ont été initiées à la connaissance des œuvres de Haendel et de Beethoven.

Le Gérant : BRANDUS.

A la portée de toutes les intelligences.

L'HARMONIE

DANS SES PLUS GRANDS DÉVELOPPEMENTS,

PAR

T. R. POISSON

Lauréat de l'Institut de France.

Seule et unique méthode présentant l'harmonie sous un jour entièrement nouveau ; net, 18 fr. Et *De la Basse sous le chant ou l'art d'accompagner la mélodie*, suivie du *contre-point* et de la *fugue*; net, 20 fr.

A Paris, chez tous les marchands de musique et chez l'auteur, barrière du Roule, boulevard de l'Etoile, 10, où l'on peut encore souscrire à raison de 25 fr. les deux ouvrages pris ensemble.

Au Ménestrel, HEUGEL et Cᵉ, éditeurs, 2 *bis*, rue Vivienne :

ÉTRENNES MUSICALES

LIVRE D'ART DE LA **REINE HORTENSE** AGRÉÉ PAR S. M. L'EMPEREUR

TEXTE, MUSIQUE ET DESSINS

Édition de luxe, velours et or : 60 fr. — Soie et or : 50 fr.

Epreuve d'artiste, quart colombier, 25 fr.; Jésus, 20 fr.; Raisin, 15 fr. — Avec portefeuille-ministre, gardes et dédicace en moire de soie, 120 fr.

L. AMAT

SIX ROMANCES :

1. **Violette.**
2. **Je danserai ou je bouderai.**
3. **Les trois couronnes.**
4. **Laissez-moi parler.**
5. **Blonds chérubins.**
6. **Dépêche-toi de grandir.**

GUSTAVE NADAUD

ROMANCES ET CHANSONS :

1. **Le voyage aérien.**
2. **Rose-Claire-Marie.**
3. **Mon héritage.**
4. **Paris.**
5. **Jaloux-Jaloux.**
6. **Mes mémoires.**

ED. LHUILLIER

SIX HISTORIETTES MUSICALES :

1. **Le Bal des fleurs.**
2. **La petite Marie.**
3. **Ce que femme veut, Dieu le veut.**
4. **Pepita la Grenadine.**
5. **Grandeur n'est pas bonheur.**
6. **On ne meurt pas d'amour.**

L'ART DU CHANT APPLIQUÉ AU PIANO

PAR

S. THALBERG

Œuvres célèbres vocales et orchestrales des grands maîtres, transcrites, accentuées et doigtées pour le piano,

Avec annotations du célèbre pianiste sur le style et l'exécution de ces chefs-d'œuvre.

1ʳᵉ SÉRIE :

1. Quatuor d'*I Puritani*, de BELLINI . . . . . 6 »
2. *Tre giorni*, air de PERGOLÈSE . . . . . 6 »
3. *Adélaïde*, de BEETHOVEN 7 50
4. Air d'église, de STRADELLA . . . . . 6 »
5. *Lacrymosa* et *Nozze de Figaro*, de MOZART 7 50
6. Duetto de *Zelmira*, de ROSSINI 7 50

2ᵉ SÉRIE :

7. *Bella adorata*, de MERCADANTE . . . . . 6 »
8. *Le Meunier et le Torrent*, de SCHUBERT . . . . . 6 »
9. *Il mio tesoro*, air de *Don Juan*, de MOZART 7 50
10. Chœur des Conjurés, du *Crociato*, de MEYERBEER 7 50
11. Ballade de *Preciosa*, de WEBER . . . . . 6 »
12. Duo de *Freischütz*, de WEBER 7 50

Album relié : 15 fr. — Broché : 10 fr.

SIX MORCEAUX DE GENRE

ALBUM FÉLIX GODEFROID

1. **Le premier sourire**, rêverie (à Mlle J. MARTIN).
2. **Grenade**, danse mauresque (à Mlle MARIE MIRA).
3. **Prière des Bardes**, choral (à M. FUMAGALLI).
4. **La Brésilienne**, boléro (à M. HENRI HERZ)
5. **Souvenance**, audante (à M. MARMONTEL).
6. **Talant**, chasse (à M. KRUGER).

ALBUM RELIÉ, NET : 15 FRANCS.

ALBUM DES PIANISTES

J.-L. BATTMANN. — **Fantaisie sur *la Barbe-Bleue*.**
A. LECARPENTIER. — **Boléro de Joanita.**
A. LONGUEVILLE. — **L'Impériale**, nouvelle danse.
— **Prioretta**, schottisch.
— Quadrille des **Fleurs.**
L. LE MOMIGNY. — **Les Espagnes**, valse.
J. PASDELOUP. — **Pastorella**, polka-mazurka.
J. STRAUSS. — **La Bohémienne**, ballerina-polka.

RELIÉ : 12 FR.

ALBUM-LEVASSOR

Scènes comiques illustrées par ***CHAM.***

PRIX NET : 8 FR.

Premier Recueil de 6 Romances,

Par JULES MIDAVAINE

Paroles de CH. DESFORGES DE VASSENS.

Premier Recueil de 6 Mélodies,

Par MARC BURTY

Paroles de M. ETIENNE RIVOIRON.

ALBUM DE STRAUSS

Chef d'orchestre des bals de la Cour impériale.

MUSIQUE DE DANSE

1. **Bruits du soir**, grande valse.
2. **Sérénade**, polka.
3. **Nice**, polka-mazurka.
4. **Les Perles**, schottisch.
5. **Mina**, polka.
6. **Les Émeraudes**, grande valse.

RELIÉ : 12 FR.; RICHE : 15 FR.

52 MORCEAUX DE LA 1ʳᵉ SÉRIE
Formant un beau volume de 785 pages de musique ; reliure gothique, cuir en relief de M. DULUD.

Prix net : 125 fr.

Par album de six morceaux,

Prix : 15 fr.

ÉCOLE CLASSIQUE DU PIANO

Edition-modèle, revue, doigtée et accentuée,

PAR

MARMONTEL

Professeur au Conservatoire.

CHEFS-D'ŒUVRE DES GRANDS MAITRES :

Mozart, Clémenti, Beethoven, Steibelt, Hummel, Mendelssohn, Dussek, Haydn.

Edition-modèle approuvée par

MM. Auber, Meyerbeer, Halévy, Adam, Onslow, Carafa, Thomas, Zimmermann, Thalberg, Herz, Prudent, Goria, Lefébure, Stamaty.

Musique publiée par CHABAL, boulevard Montmartre, 15.

ALBUM DE PIANO DE A. FUMAGALLI

DÉDIÉ A S. M. L'IMPÉRATRICE.

CONTENU DE CET ALBUM :

N° 1. Au bord de l'eau . . . . . **Méditation.**
2. Les Troubadours . . . . . **Virelay.**
3. La Solitude . . . . . **Nocturne.**
N° 4. La Senora. . . . . **Bolero-Caprice.**
5. Pourquoi je pleure . . . . . **Rêverie.**
6. Le Papillon . . . . . **Etude de salon.**

Le prix est de 15 francs net.

ALBUM DE DANSES DE A. WALLERSTEIN

CET ALBUM SE COMPOSE DES NEUF MORCEAUX QUI SUIVENT :

N°1. WALLERSTEIN. La Maltaise . . . . **Polka.**
2. LACOUT. Souvenir d'enfance . **Quadrille.**
3. WALLERSTEIN. Zarina . . . . . **Polka-Mazurka.**
4. FAHRBACH. Rosemonde . . . . **Valse.**
6. WALLERSTEIN. La Croix d'or. . . . **Redowa.**
N°6. SAWANOFF. La Perle noir. . . . **Schottisch.**
7. WALLERSTEIN. Eugénie. . . . . **Polka.**
8. PARIZOT. Les Fées . . . . . **Quadrille.**
9. WALLERSTEIN. Le Turban. . . . . **Polka-Mazurka.**

Le prix de cet Album est, comme par le passé, de 12 francs net.

Les reliures de ces deux Albums sont très-riches et de bon goût.

ÉTRENNES MUSICALES POUR 1854, publiées par Mme CENDRIER, éditeur,

11, RUE DU FAUBOURG POISSONNIÈRE :

CHANTS BRETONS

8 Mélodies composées par

VICTOR MASSÉ

Magnifique recueil richement relié. Prix, 12 fr. net.

N° 1. Edition pour soprano ou ténor.— N° 2. Edition pour mezzo soprano ou baryton.

ALBUM DE CHANT

contenant 12 Mélodies composées

PAR

J. VILLENEUVE

Prix, richement relié, 12 fr. net.

PARTITIONS POUR PIANO ET CHANT

V. MASSÉ. La Chanteuse voilée, riche reliure, net. . . . . 10 fr.
— Galatée, riche reliure, net 15
— Les Noces de Jeannette, riche reliure, net 10

PARTITIONS TRANSCRITES POUR PIANO SEUL

V. MASSÉ. La Chanteuse voilée, riche reliure, net . . . . . 7 fr.
— Galatée, riche reliure, net 10
— Les Noces de Jeannette, riche reliure, net 7

CHEZ BRANDUS ET Cie, ÉDITEURS, 103, RUE RICHELIEU,

ALBUM DES PIANISTES POUR 1854

CONTENANT SIX MORCEAUX DE PIANO DE

Doehler, Feuillet d'album.
Stephen Heller, Pensée (étude).
Fr. Liszt, Rapsodie hongroise.
E. Prudent, Impromptu.
Thalberg, Souvenirs de Venise.
E. Wolff, Chant des Matelots.

RELIÉ, NET, 12 FR.

ALBUM LE CARPENTIER

Contenant six nouvelles Bagatelles pour piano, très-faciles, sur

Le Pré-aux-Clercs.
Robert-le-Diable.
Les Huguenots.
Le Domino noir.
La Part du Diable.
La Juive.

PRIX NET : 12 FRANCS.

NOUVEAU RÉPERTOIRE MUSARD

POUR LES BALS DE L'OPÉRA DE 1854

Quadrille, Les Italiens.
— Les Français.
— Les Cosaques.
— Le Freischütz.
— Le Nabab.
Quadrille, L'Épreuve villageoise.
Polka, Rosati.
— Le Camp de Satory.
— Alice.
Schottisch, Alphéa.
Polka-Mazurka, Diane de Lys.
Redowa, Pepita.
Valse, Le Bosphore.

BELLE RELIURE D'ALBUM, PRIX : 12 FRANCS NET.

Chez BRANDUS et Cie, éditeurs, 103, rue Richelieu.

MARCHE AUX FLAMBEAUX

COMPOSITION NOUVELLE DE

G. MEYERBEER

Arrangement pour piano par l'AUTEUR . . . . . 9 »
Arrangement pour piano à 4 mains, par EDOUARD WOLFF . . 12 »
Pour musique militaire, en partition . . . . . 18 »
Pour musique militaire, en parties . . . . . 18 »

Étrennes musicales

ÉDITION EN PETIT FORMAT IN-8° ET A BON MARCHÉ

DES PRINCIPALES PARTITIONS DONT JUSQU'A PRÉSENT IL N'EXISTAIT QUE DES ÉDITIONS EN GRAND FORMAT ET A DES PRIX ÉLEVÉS.

1. MEYERBEER.	**Robert-le-Diable**, piano et chant,	net 20 f.	relié 24 f.
2. —	**Les Huguenots**, —	net 20	— 24
3. —	**Le Prophète**, —	net 20	— 24
4. HALÉVY,	**La Juive**, —	net 20	— 24
5. —	**La Reine de Chypre**, —	net 20	— 24
6. HALÉVY,	**Le Nabab**, piano et chant,	net 15 f.	relié 19 f.
7. AUBER.	**Les Chaperons blancs**, (*Seule partition de ce maître qui n'ait pas été publiée.*)	net 12	— 16
8. ROSSINI.	**Stabat Mater**, piano et chant,	net 7	— 11
9. DONIZETTI.	**La Favorite**, piano seul,	net 10	— 14

	Prix net.
Adam. Giralda	15 »
— Le Postillon de Longjumeau	10 »
— La Poupée de Nuremberg	8 »
— Le Farfadet	8 »
— Le Toréador	10 »
Auber. Actéon	8 »
— L'Ambassadrice	12 »
— La Barcarolle	12 »
— La Bergère châtelaine	8 »
— Le Cheval de bronze	12 »
— Le Dieu et la Bayadère	11 »
— Les Diamants de la Couronne	12 »
— Le Domino noir	12 »
— Le Duc d'Olonne	12 »
— La Fiancée	12 »
— Fra Diavolo	12 »
— Haydée	12 »
— Lestocq	12 »
— La Muette de Portici	15 »
— La Muta di Portici (en italien)	20 »
— La Neige	10 »
— La Part du Diable	12 »
— Le Philtre	12 »
— Le Serment	12 »
— La Sirène	12 »

	Prix net.
Auber. Zanetta	12 »
— Zerline	15 »
Bach (J.-S.). La Passion	10 »
Bazin (F.). Le Trompette de M. le Prince	7 »
Beethoven. Fidelio	7 »
Bellini. La Sonnambula, paroles françaises et italiennes	10 »
Cherubini. Les Deux Journées	8 »
— Lodoïska	8 »
Devienne. Les Visitandines	7 »
Donizetti. La Favorite	15 »
— La Favorita (en italien)	15 »
Gluck. Iphigénie en Tauride	7 »
— Iphigénie en Aulide	7 »
Grétry. Richard Cœur-de-Lion	7 »
Halévy. La Dame de Pique	15 »
— L'Ebrea (la Juive, en italien)	20 »
— L'Eclair	10 »
— La Fée aux Roses	15 »
— Les Mousquetaires de la Reine	15 »
— Le Val d'Andorre	15 »
— La Tempesta	12 »
Hérold. Le Pré aux Clercs	12 »
Louïs (N.) Marie-Thérèse	15 »

	Prix net.
Mendelssohn. Paulus (Conversion de saint Paul)	8 »
— Elie, oratorio	15 »
Meyerbeer. 40 mélodies à 1 et à 2 voix	12 »
— Il Profeta (en italien)	20 »
— Roberto il Diavolo (en italien)	20 »
— Gli Ugonotti (en italien)	20 »
Nicolai. Il Templario	8 »
Nicolo. Cendrillon	8 »
— Jeannot et Collin	8 »
— Joconde	8 »
— Les Rendez-vous bourgeois	7 »
Rossini. Le Comte Ory	12 »
— Guillaume Tell	20 »
— Robert Bruce	15 »
— Moïse	15 »
Sacchini. Œdipe à Colone	7 »
Schubert. 40 Mélodies, avec le portrait de l'auteur	7 »
Sowinski. Saint Adalbert, martyr	20 »
Weber. Freischütz, avec récitatifs de Berlioz	10 »
— Euriante	8 »
— Obéron	8 »

PARTITIONS POUR PIANO SEUL, FORMAT IN-8°.

Auber. La Muette de Portici	10 »
— La Part du Diable	8 »
— Le Domino noir	8 »
Auber. Haydée	8 »
Halévy. Les Mousquetaires de la Reine	8 »
— Le Val d'Andorre	8 »
Halévy. La Fée aux Roses	8 »
Hérold. Le Pré aux Clercs	8 »
Meyerbeer. Le Prophète	10 »

Pour ETRENNES MUSICALES, il serait impossible de rencontrer un plus beau choix que ce catalogue de chefs-d'œuvre. La mode des albums est passée; après un certain temps, il ne restait rien de ces recueils qui coûtaient fort cher, et dans le prix desquels l'élégance de la reliure entrait pour beaucoup plus que tout le reste.

Aujourd'hui nous offrons à bien meilleur marché les partitions des chefs-d'œuvre les plus célèbres de la scène lyrique. Tout le monde peut donc se procurer, au lieu de publications éphémères, des productions immortelles, dont la valeur augmentera toujours, et qui, après avoir charmé le présent, feront encore les délices et la richesse de l'avenir.

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

TABLE DU VINGTIÈME VOLUME

DE LA

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

TABLE ALPHABÉTIQUE DES MATIÈRES.

A

Académie des Beaux-Arts.

Annonce des concours de composition musicale pour 1853, 101.
Noms des élèves choisis pour entrer en loge, à la suite du concours préparatoire, 183.
Entrée en loge. — Cantate de M. Edouard Monnais, 190.
Jugement de l'Académie et nomination des lauréats, 246.
Séance annuelle. — Distribution des prix, *art.* signé P. S., 357.
Institut de France : Séance annuelle des cinq Académies. — L'organiste Frohberger, notice biographique par F. Halévy, 387.
Candidature d'Hector Berlioz, *art.* de Baudillon, reproduit du *Messager des Théâtres*, 390.
Élection de M. Rober en remplacement d'Onslow, 401.
Élection de M. le comte de Niewerkerke comme membre libre, 408.

Associations.

ARTISTES DRAMATIQUES.

Bal à l'Opéra-Comique, 46.
Assemblée annuelle, 183.

ARTISTES MUSICIENS.

1re séance de M. F. Hiller au profit de l'Association, *art.* d'Henri Blanchard, 34
Assemblée générale. — Rapport. — Nomination du Comité, 62.
Réunion du Comité pour la reconstitution du bureau, 79.
Concert spirituel à l'Opéra-Comique par l'Association, *art.* signé P. S., 149.
Legs d'une rente de 1,200 fr. à l'Association par M. Zimmerman, 408
Messe d'Ambroise Thomas, à l'occasion de la Sainte-Cécile, *art.* signé P. S., 415.

AUTEURS DRAMATIQUES.

Circulaire de la Commission relativement à l'arrêt sur les airs nouveaux introduits dans les pièces de théâtre, 142.
Assemblée générale, 175.

GENS DE LETTRES.

Assemblée générale annuelle. — Composition du bureau, 190.

INVENTEURS ET ARTISTES INDUSTRIELS.

Assemblée générale annuelle, 221.

Auditions musicales à Paris.

(Voyez aussi *Concerts.*)

Société symphonique. — Exécution des derniers quatuors de Beethoven par MM. Maurin, Chevillard, Mas et Sabatier. — Société Sainte Cecile. — Artistes et musique philanthropiques, *art.* d'Henri Blanchard, 5.
Deuxième séance des derniers quatuors de Beethoven par MM. Maurin, Chevillard, Mas et Sabattier. — M. T. Gouvy. — Mlle Graever. — M. Tellefsen. M. Goria, *art.* d'Henri Blanchard, 18.
Séances de musique classique, par MM. Alard, Franchomme, Alkan, etc. — Vieuxtemps à l'Académie impériale de musique. — Troisième séance des derniers quatuors de Beethoven. M. Conninx. — M. Ad. Blanc, *art.* d'Henri Blanchard, 29.
Mlle Rosa Kastner. — Mlle Wertheimber. — MM. Cossmann et Lotto. — M. F. Hiller. — Mlle Bélin de Launay. — M. et Mme Mahé de Villeneuve. — M. Offenbach, *art.* d'Henri Blanchard, 33.
Quatrième séance des derniers quatuors de Beethoven. — Deuxième séance de M. F. Hiller, *art.* d'Henri Blanchard, 52.
La famille Binfield. — Musique de chambre par MM. Alard, Franchomme, Casimir Ney, Alkan, Ad. Blanc et Deledicque. — M. E. Norbin. — M. Camille Stamaty, *art.* d'Henri Blanchard, 69.
Mlles Virginia et Carolina Ferni. — Cours de linguistique, d'esthétique, de psychologie, et des rapports que ces sciences ont avec l'art musical. — MM. L. Lacombe et F. Hiller. — Cinquième séance des derniers quatuors de Beethoven. — M. et Mme Deloffre. — MM. Pilet et Godefroy, *art.* d'Henri Blanchard, 70.
M. Richard Mulder, *art.* de Paul Smith, 76.
Mlle Charlotte de Malleville. — Mlle Zélina Vautier. — Mlle Wilhelmine Clauss. — M. Max Bohrer. — M. Krüger. — MM. Georges de Montguy et Roger Sévy, *art.* d'Henri Blanchard, 78.
Mlle Louise Muttmann. — Mlle Rosa Kastner. — Mlle Emma Staudach. — M. Sivori. — Mlle Bélin de Launay. — M. et Mme Erard. — Mlles Ferni. — MM. Alard, Ad. Blanc, Casimir Ney, Franchomme et Alkan. — Sixième séance des derniers quatuors de Beethoven, *art.* d'Henri Blanchard, 92.
Quatrième séance de MM. Alard, Franchomme, Alkan, Casimir Ney, Ad. Blanc et Deledicque. — Mlle Adrienne Picard. — MM. Lagarin et Gouffé. — M. Félix Godefroid, *art.* d'Henri Blanchard, 99.
M. Reichel. — Troisième séance de Mlle Charlotte de Malleville. — Camille Sivori, *art.* d'Henri Blanchard, 107.
Henri Vieuxtemps, *art.* d'Henri Blanchard, 109.
La famille Binfield, *art.* d'Henri Blanchard, 120.
Mlle Charlotte de Malleville. — Mlle Rosa Kastner. — Mlle Emma Staudach. — Mlle Roux. — M. Félix Godefroid. — M. Seligmann. — M. Van Gelder. — M. Hermann. — M. Reyrier. — M. Magazzoni. — Mme Lucci-Sievers. — Cinquième séance de MM. Alard, Franchomme, Alkan, etc. — Mme Pierson. — M. Camille Stamaty. — M. Charles Dancla. — M. Léon Leclerc. — M. Paul Derves, *art.* d'Henri Blanchard, 130.
Arthur Napoléon. — M. Amédée Dubois. — Sivori. — Société des jeunes artistes. — MM. Marmontel et Massart, *art.* d'Henri Blanchard, 149.
Auditions des romances inédites du Livre d'art de la reine Hortense, 147.
Sixième et dernière séance de MM. Alard, Franchomme, Alkan, Ad. Blanc, Casimir Ney et Deledicque. — MM. Frédéric Gerard et Max Meyer. — Musique sacrée et musique lirique. — M. Gouffé. — Mme Steiner-Beaucé. — M. Antonio Bazzini, *art.* d'Henri Blanchard, 151.
La Jeunesse de Lulli, opéra de Mlle Péan de la Roche-Jagu, 155.
Mlle Rosa Kastner. — Mlle Madeleine Graever. — Mlle Hersilie Rouy. — Mlle Langlumé. — Mlle Désirée Fréry. — M. Magnus. — MM. Ehrlich et Valentin Alkan. — MM. de Vroye, Lamarzou, Mmes Duflot-Maillard et Semiglia. — F. Alonzo et J. Monasterio, *art.* d'Henri Blanchard, 161.
Deuxième séance de M. Alkan sur le nouveau piano d'Erard, *art.* d'Henri Blanchard, 181.
Mme Laure Cossmann, 183.
M. Lorenzo Montemerli au château de Saint-Ouen, 184.
Société académique des enfants d'Apollon et Société des concerts des jeunes artistes. — Mlle Zélina Vautier. — Marie Mira et Reichel. — M. le comte Jules d'Aoust. — Mlles Ucelli, Yermoloff, Roqueplan, Guaita, Gataves, De Chimay, *art.* d'Henri Blanchard, 187.
La Résurrection des Muses, prologue lyrique de M. Elwart, 190.
Nouveau piano de M. Sax père, *art.* de Léon Kreutzer, 195.
Fragments de *Sathaniel*, opéra de M. Martin d'Angers. — M. Van Boom. — M. Lévy, 207.
Concours des Sociétés et des méthodes d'enseignement de chant choral. — Ecole Galin-Paris-Chevé. — Société libre des Beaux-Arts, *art.* d'Henri Blanchard, 228.
Jacqueline, opérette de M. Poisot, 230.
Choristes allemands. — Deuxième fête musicale annuelle en l'honneur de P. Galin. — M. Gouffé, *art.* d'Henri Blanchard, 261.
Audition d'un grand opéra, *art.* d'Henri Blanchard, 265.
Symphonie maritime par M. Malibran, *art.* d'Henri Blanchard, 367.
Mlles Isabelle et Sophie Dulcken, *art.* d'Henri Blanchard, 374.
Auditions chez M. et Mme Pierson, et chez M. et Mme de Ross, *art.* d'Henri Blanchard, 421.
Orchestre militaire d'Ad. Sax. — *La Marche aux flambeaux* de Meyerbeer, *art.* d'Henri Blanchard, 430.
M. Malibran. — MM. Greive et Parisot, *art.* d'Henri Blanchard, 439.
Matinée musicale au bénéfice des enfants de M. Ed. Fitte. — Soirée musicale de M. Tellefsen, *art.* d'Henri Blanchard, 447.

B

Biographies.

Bellini, *art.* de G. Bénédict, 236.
Salomon (S.), 377.
Frohberger (l'organiste). Notice biographique lue à l'Académie des Beaux-Arts, par M. F. Halévy, 387.

C

Concerts à Paris.

(Voyez aussi *Auditions musicales.*)

M. Emile de Bailly. — Deuxième concert d'Henri Vieuxtemps. — M. Haberbier, *art.* d'Henri Blanchard, 5.
Mlle Clauss. — M. Sivori. — Société des concerts de Berlin, *art.* d'Henri Blanchard, 18.
Premier concert de la Société Sainte-Cécile. — M. Max Bohrer, *art.* d'Henri Blanchard, 29.
Mlle Molidoff. — Mlle Céline Chauzy, *art.* d'Henri Blanchard, 34.
M. et Mme Léopold, Dancla. — Vieuxtemps, *art.* d'Henri Blanchard, 52.
M. Emile Prudent, *art.* de Paul Smith, 75.
La Société des Amis de l'enfance. — M. Vieuxtemps. — M. Diomède Zompi, *art.* d'Henri Blanchard, 81.
L'Œuvre des SS. Anges, 85.
Société des concerts des jeunes artistes. — M. Albert Sowinski. — M. Henri Herz. — M. Johannès Weber et Mlle Bontemps, *art.* d'Henri Blanchard, 93.
Emile Prudent, *art.* signé P. S., 97.
Mlle Graever. — M. Henri Herwyn, *art.* d'Henri Blanchard, 98.
Société des concerts du Conservatoire. — Société Sainte-Cécile, *art.* de Léon Kreutzer, 106, 121.
Concert de M. Ad. Fumagalli. — Société des concerts des jeunes artistes, *art.* d'Henri Blanchard, 108.
Concert spirituel donné par l'Association des artistes musiciens au théâtre de l'Opéra-Comique, *art.* signé P. S., 149.
Mlle Joséphine Hugot. — M. Henri Ehrlich, *art.* d'Henri Blanchard, 120.
Société des concerts du Conservatoire. — Société Sainte-Cécile, *art.* de Léon Kreutzer, 129.
M. Batta. — M. Deloffre. — M. Armingaud. — M. Jacquard, *art.* d'Henri Blanchard, 132.
M. Tellefsen, 132.
Société des concerts du Conservatoire, *art.* de Léon Kreutzer, 138.
Mlle Clauss. — Mlle Juliette Dillon. — Vieuxtemps et Servais, *art.* d'Henri Blanchard, 141.
Société Sainte-Cécile, *art.* de Léon Kreutzer, 149,
Concert des pianistes donné par M. Henri Herz. — Mlle Joséphine Martin. — Concert historique donné par Delsarte, *art.* d'Henri Blanchard, 150.
Mme Roubaux. — Fête du printemps au Jardin d'Hiver, 155.
M. Offenbach, *art.* signé H. B., 182.
Tito Mattei, 183.
Concert d'harmonie d'après une nouvelle organisation d'Ad. Sax, 187.
M. Jules Creste, 190.
Institution des jeunes aveugles. — M. Grard, *art.* d'Henri Blanchard, 195.
Concert dramatique de M. Chélard, *art.* d'Henri Blanchard, 398.
Concert au bénéfice de la maison des ouvriers aveugles de Versailles, *art.* d'Henri Blanchard, 406.

CONCERT A PARIS.

Société Sainte-Cécile. — Société philharmonique de Paris, *art.* d'Henri Blanchard, 421.
Société du Chorale parisien, 432.
Mlle Clauss, 446.
Société Sainte-Cécile, *art.* d'Henri Blanchard, 446.

Conservatoire de musique et de déclamation.

Exercice des élèves, *art* signé P. S., 59.
Soirée extraordinaire, *art.* signé P. S., 174.
Exercice des élèves : *la Pie voleuse*, *art.* signé P. S., 219.
Nomination de M. Masset comme professeur de chant en remplacement de Galli, 238.
Concours. Concours à huis-clos et premier concours public. Chant 268.
Violoncelle. — Violon, — Piano. — Opéra comique. Cor à pistons. — Clarinette. — Trombone. — Cor. — Hautbois. — Trompette. — Basson. — Flûte. — Harpe. — Grand opéra. — Tragédie. — Comédie, *art.* signé P. S. 273.
Nomination de MM. Verroust et Labro comme professeurs de hautbois et de contre basse en remplacement de MM. Vogt et Chaft, 408. Distribution des prix, *art.* signé P. S. 438.

Conservatoire de Musique religieuse.

Inauguration de la salle des Concerts spirituels, *art.* de Maurice Bourges, 6.
Fondation d'une École de musique religieuse, sous la direction de M. Niedermeyer, 300.

Cour.

CONCERTS, SPECTACLES, SOLENNITÉS, ETC.

Cantate de MM. Auber et Méry, exécutée sur le théâtre de la cour, 37.
Concert aux Tuileries, 85.
Concert aux Tuileries, 95.
Concert particulier aux Tuileries, 101.
Musique religieuse. le jeudi saint, dans la chapelle des Tuileries, 127.
Service en musique, dans la chapelle, le jour de l'Ascension, 190.
Licenciement de la chapelle impériale, 213, 230.
Audition du nouveau piano-Sax à Saint-Cloud, 243.
M. Ed. Viennot, l'officier pianiste, à Compiègne, 393.

D

Départements.

THÉATRES, CONCERTS, NOUVELLES MUSICALES, ETC.

AIX. Représentations d'Andran, 143.
ALGER. Concert de M. Léopold Amat, 190. — Ouverture du théâtre par un opéra de circonstance de M. le baron de Bron, 369. — Distribution des prix de chant aux écoles communales, 393.
AMIENS. Concert de Vieuxtemps, 23. — Concerts de la Société philharmonique : Mme Gaveaux-Sabatier, 55. — Concerts de la Société philharmonique: Mme Borio, Lucchesi, Vieuxtemps, Servais, 112. — Concert de la Société philharmonique : Mlle Favel, 175. — Dernier concert de la Société philharmonique : Gueymard, Morelli, 190. — Représentation de Mlle Lavoye, 369.
ARRAS. Concert de la Société philharmonique, 23. — 2e concert de la Société philharmonique : M. Verroust, Mme Colson, M. Grignon, 80. — Concert de la Société philharmonique, 101. — Concert de la Société philharmonique : Mlle La Grua, 214. — Instrument inventé par M. Vincent, 378. — Messe de M. Elwart. à l'occasion de la Sainte-Cécile, 417.
BAYONNE. *La Reine de Chypre*. De La Grave. *Haydée* 32.
BEAUVAIS. Concert de la Société Philharmonique, 101.
BESANÇON. Concert de M. Ernest Bertrand, 47.
BORDEAUX. Concert de M. Dufau, 8. — Concert de M. Emile Prudent. 23. — *Le Prophète*. Emile Prudent, 31. — Concert de Vieuxtemps, 47. — Salut chanté par M. de La Grave, 55. — Concert de M. Rinck, 86. — Festival de la Société de Sainte-Cécile, 102. — Concert de M. Ernst, 214. — M. et Mme de Montaubry dans *les Mousquetaires*, *la Poupée* et *le Postillon*, 393.
BOULOGNE-SUR-MER. Concert de la Société philharmonique, 288. — Concert de la Société philharmonique. Les sœurs Ferni. M. et Mme Marchesi. Tito Mattei, 311. — 2e concert des sœurs Ferni. Mlle Guilmant. M. Giglietti, 319.
BOURGES Concert de M. Emile Albert au bénéfice des sourds-muets, 190.
BREST. Représentations de Mme Laborde, 263.
CAEN. Reprise de *la Fée aux Roses*, 47.
CHARTRES. Concert de Mme Annette Lebrun. Les Souvenirs d'une cantatrice *Pénélope*, monologue lyrique, musique de M. Elwart, 102. — Concert de

DÉPARTEMENTS (Théâtres, Concerts, etc.).

la Société philharmonique : Mlle Guéismard, 112. — Concert donné par des artistes de Paris, 270.
CHATELLERAULT. Concert de M. Ch. Dancla au bénéfice des pauvres, 143.
CLERMONT-SUR-OISE. Fête annuelle : messe en musique de M. Panseron. Concours d'harmonie, 285.
COMPIÈGNE. Concert à la cour, 7.
DIEPPE. Concerts et opéras avec l'orchestre de M. Elbel, 264. — Nomination de M. Ch. Vervoitte comme maître de chapelle de leurs Majestés à Dieppe. Musique des Guides et fanfares-Sax, 303, 311. — Détails sur la saison : Mlle Marie Mira. Mlle Joséphine Martin. Alkan. L'orchestre Elbel. Musique religieuse, 349.
DIJON. Opéra nouveau par M. Debillemont, 86. — Fête musicale donnée par M. J. Mercier. Poultier, 190.
DOUAI. Ducasse de Gayant. Mlle Lefebvre. M. Jourdan, 254. — Concert donné par la Société chorale, 432.
ELBEUF. Concert au profit des indigents, 167.
FONTAINEBLEAU. Concours d'orphéons et de musiques d'harmonie, *art.* de Georges Bousquet, 227.
HAVRE (LE). *La Fée aux Roses*, 80. — Début de M. Renard, 191. — M. Renard dans *la Favorite*, 223. — *L'Organiste*, de M. Wekerlin, 288.
LILLE. 2e concert de l'Association musicale : Mlle Miolan, 32 — *Les Mousquetaires*. Hermann-Léon, 80. — Soirée de l'Association lilloise : symphonie par M. Watier, 102. — Concert spirituel, 136. — Fêtes de l'Arbalète : morceaux exécutés par la musique des hussards et du 6e léger, 214 — Concert de la musique Sax, 261. — 4e concert de l'Association musicale : Mlle Lefebvre. Arban, 401. — Correspondance : concert donné par le Cercle du Nord. M. E. Steinkühler. Mme Deligne. M. Servais, *art.* signé A. L., 449.
LIMOGES. Concert de MM. Émile Prudent et Léopold Amat, 38, 47. — Début de la troupe : *les Mousquetaires*, 319.
LONS-LE-SAULNIER. Inauguration de la salle de concerts de M. de Grimaldi, 319.
LYON. *Un Voyage dans la lune*, ballet. *Venise la belle*, opéra comique en un acte, paroles de MM. Lambert et Lefebvre, musique de M. André Simiot, 55. — Représentations de M. Cabel. Mme Cabel, 80. — Concert de Bazzini, 85. — Concerts de Sivori. M. Mairalt dans *Guillaume Tell*, 101. — Représentations de Gueymard, 142. — Représentations d'une troupe italienne, sous la direction de M. Lorini, 207. — Continuation des représentations de la troupe italienne. 231. — Représentation de Mme de La Grange dans la troupe italienne, 303. — Concert de Mlle Marie Ducrest, 318.
MARSEILLE. *Norma*, *le Farfadet*, *les Porcherons*. Concert de Ernst. De Vieuxtemps. Messe à trois voix chantée par des militaires, 86. — *Madelon*, 111. — Concerts de Vieuxtemps. Reprise de la *Vestale*, de *Giralda*. 142. — Reprise de *Moïse*, 143. — Bénéfice de Mme Charton, 167. — Correspondance: Clôture de la saison théâtrale. Nouvelles. M. Mathieu. Concert au bénéfice de la caisse des artistes, *art.* signé G. B., 182. — Notice sur Bellini, par G. Bénédict. *Le Prophète*, 214. — M. J. B. Croze : son opéra, *le Guide*, 231. — Soirée musicale chez Mlle Darboville, 270. — Ouverture du théâtre. Débuts de M. Dufresne, 361. — Revue de la troupe et du répertoire, 384. — Concert de M. Ch. Lebouc, 393.
MELUN. Fête d'août: les Enfants de Lutèce, cantate d'Ed. Hoemelle, 284.
METZ. Concert de M. L. Lacombe, 440.
NANCY. Reprise de *la Fée aux Roses*. 47. — Concert de la Société philharmonique : Bazzini, 128. — Clôture de la saison théâtrale. Mme Pouilley, 231,
NANTES. Représentations de Battaille, 176.
ORLÉANS. *La Reine de Chypre*, 72.
PROVINS. Messe exécutée par les Orphéonistes, à l'occasion de la Sainte-Cécile, 425.
RENNES. Représentation de M. de La Grave, 101.
ROCHEFORT. M. Alexandre Hermann. Inauguration de la nouvelle salle de spectacle, 102. — Concert de la Société philharmonique, 231. — Congrès musical de l'Ouest, 264.
ROCHELLE (LA). Concert de M. Ernst, 223.
ROUEN Messe de M. Ch. Vervoitte, exécutée le jour de Noël, 8. — Concert au profit des pauvres. M. Puget dans *les Mousquetaires* et *la Dame blanche*, 23. — Séance de musique de chambre par MM. Alard, Franchomme, Casimir Ney et Ad. Blanc, 86. — Représentation de M. Puget, 112. — Dernière représentation de M. Puget, 184. — Messe de M. Ch. Vervoitte, 190. — Saison d'été : répertoire du théâtre, 278. — Nouvelles représentations de M. Puget, 431. — Concert au profit des crèches: Mlle Lefebvre, Mlle Wertheimber, 450.
SAINT-LÉONARD. Concert par des amateurs au profit des indigents, 38.
SAINT-QUENTIN. Situation du théâtre; lettre des administrateurs à M. le baron Taylor, 347.

DÉPARTEMENTS (Théâtres, Concerts, etc.).

SÉDAN. Concert de la Société philharmonique, 38.
SENS. Messe de M. Gounod. Concours d'orphéons. Concert, 303.
STRASBOURG. *Le Prophète*, 32. — Concert de Géraldy, 47. *La Création*, d'Haydn; Mme Julian, M. Schlosser, 102.
TOULOUSE. Débuts de M. Battaille, 190.
TOURS. Concert donné par M. et Mlle Martin, 86. — Fête musicale organisée par M. Rousselle, 344.
VERSAILLES. Débuts de Mlle Esther Danhauser, 384. — Messe exécutée par les Orphéonistes, 424.
VICHY. Concert de M. Albert Sowinski, 264.

E.

Engagements.

M. Puget, à l'Opéra-Comique, 15.
M. Saint-Léon et Mme Guy-Stéphan, au Théâtre-Lyrique, 22.
M. F. Gnone, au Théâtre-Italien, 31.
M. Boulo, Mme Guy Stephan, à l'Opéra, 101.
Mlle Rosati, à l'Opéra, 134.
Mme Stoltz, au théâtre Reggio de Turin, 166.
M. Octave, à Turin et à Milan, 189.
M. Mario et Mme Grisi, pour les États-Unis d'Amérique, 199.
Mlle E. La Grua, au Théâtre Impérial de Vienne, 230.
M. et Mme Gassier, au Théâtre Italien de Paris, 238.
Mlle Rouvroy, à Rouen, 254.
Mlle Boulard, à l'Opéra-Comique, 287.
Mlle Girard, au Théâtre-Lyrique, 294.
M. Coulon, à l'Opéra, 311.
Réengagement de M. Hermann-Léon à l'Opéra-Comique, 311.
Réengagement de M. Audran à l'Opéra-Comique, 326.
Mme Steiner-Beaucé, à Boulogne, 326.
M. Bonnehée, à l'Opéra, 377.
Mlle Cruvelli (S.), à l'Opéra, 400.
Mme Parodi, aux Italiens, 401.
Mlle Wertheimber, à l'Opéra, 431.

Enseignement musical.

Fondation d'une école de musique religieuse, sous la direction de M. Niedermeyer, 300.
Cours gratuit de musique vocale, par M. Emile Chevé, 311.
Observations sur le projet d'école de musique religieuse, *art.* de l'abbé Clergeau, 357.

Étranger.

THÉATRES, CONCERTS, NOUVELLES MUSICALES, ETC.

AIX-LA-CHAPELLE, Mlle Sophie Cruvelli, dans Fidès du *Prophète*, 288.
AIX LES-BAINS. Concert de MM. Sivori et Richard Mulder, 303.
AMSTERDAM. Représentations d'une Compagnie italienne, 8. — Projet de construction d'un théâtre, avec bazar et galeries, 103.
ANVERS. Première représentation du *Juif-Errant* d'Halévy, 136. — M. Ch. Voss, 231.
ATHÈNES. Ouverture du Théâtre-Italien ; *I Masnadieri* de Verdi, 16.
BADE. Détails sur la saison; concerts et divertissements, 239. — Concerts : MM. Ernst, Ehrlich, Seligmann, Lyon, Mlle Wertheimber, 270. — Grand concert; *Faust* de Berlioz, Mlle S. Cruvelli, Ernst, 288. — Résumé des concerts de la saison, 344.
BARCELONE. Représentation de Mme Julienne, 16, 48. — *Giovanna Shore*; Mme Julienne, 103. — Création d'écoles gratuites de chant, 191. — Nécrologie, 441.
BATAVIA. Formation d'une Société philharmonique, 103.
BERLIN. Représentation d'*Olympie* en présence de la cour. Départ de la Compagnie italienne, 8. — Correspondance. M. Joachim, Mlle Bury. Concerts. Revue du répertoire de l'Opéra, *art.* de L. Rellstab, 15. — *Le Voyage des Chanteurs*, opérette en un acte, au théâtre Frédéric-Wilhelmstadt, 16. — L'Opéra-Comique à l'établissement de Kroll. *Le Barbier du village*, opéra de M. Schenk. Vêpres à l'église du Dôme, 23. — Mlle Teresa Milanollo, au théâtre et à la cour. Mlle Wagner, dans Alice de *Robert*, 32. — Mlle Milanollo. *Raphaël*, opéra en trois actes de M. Telle, 38. — Représentation de Formes. *Le Messie*, de Haendel, 47. — *Le Lac des Fées*, 72. — Correspondance. Teresa Milanollo, *art.* de L. Rellstab, 78. — Correspondance. Les frères Muller. Clôture des soirées Grunwald. Nomination de M. Groll comme directeur de l'Académie de chant. *art*, de L. Rellstab, 100 — Concert au bénéfice de Mlle Bernhard. M. Goldschmidt, 103. — M. Salomon. Concert donné par M. Goldschmidt. Restauration et ouverture du théâtre Schauspielhaus. Clôture des soirées de la chapelle royale, 112. — *Le Lac des Fées*. *Indra*. Nécrologie. Troisième anniversaire du *Prophète*, 176. — *Struensée*. *Le Prophète*. Nouvelles,

ÉTRANGER (Théâtres, Concerts, etc.).
484. — Correspondance. Clôture de la saison. *Indra*. Mlle Marschalk. Mme Howitz-Steineau. *Christophe Colomb*. Cantate de M. Blumner, *art.* de L. Rellstab, 489. — Reprise de *la Juive*. Mlle Wagner, 207. — Concert spirituel par la Société du Dôme. Le 91e psaume, musique de Meyerbeer. Concert par les corps de musique de la garde. Trois *Danses aux flambeaux* de Meyerbeer. Début de M. Riegler. Le *Sanctus* de Bortniansky et le *Struensée* de Meyerbeer, 214. — Nomination de M. Alexis de Lwoff comme membre honoraire de l'Académie des Beaux-Arts. Représentation de la troupe de Kœnigsberg, 234. — *Gustave ou le Bal masqué*, d'Auber, avec un autre poème. Nouvelles, 247. — Départ de Roger pour Munich. Arrivée de Mlle Dobré, 255. — Clôture des représentations de la troupe de Kœnisberg. Concerts du Jardin Kroll, 271. — Succès de Roger. Médaille offerte à l'éditeur Bock, 278. — Nouvelles des divers théâtres, 295. — *La Muette de Portici*, avec une nouvelle mise en scène, 319. — Toujours *la Muette*. 314 — Reprise de *Giralda*. Rentrée de Mme Kœster. Société musicale. Inauguration du monument de Rungenhagen. 369. — Correspondance. Nouvelles du théâtre. Mme Kœster. *Joeggeli*, opéra de M. Tauber. Reprise de *Richard* et de *la Muette*, *art.* de L. Rellstab, 376 — Cérémonie religieuse à l'occasion de l'anniversaire de la naissance du roi *Le Fidèle Berger*, 378. — *Le Songe d'une nuit d'été*, d'Ambroise Thomas, au théâtre Wallnerstadt, 383. — Reprise du *Secret*, de Solié. *Les Neufs jours animés*, opérette en un acte de MM. Jermann et Telle. *Le Prince Eugène*, drame lyrique, 394. — *Les Huguenots* Rentrée de Mlle Johanna Wagner. 402 — Nouvelles des théâtres, 409. — Nouvelles des théâtres, 417. — *Armide*, de Gluck. Concert à la cour, à l'occasion de la fête de la reine, 424. — *La Fête d'Alexandre*, de Haendel. Nouvelles des théâtres et des concerts, 440.

BOLOGNE. Publication d'un nouveau journal de musique : *l'Arpa*, 344 — Nécrologie, 352.

BOSTON. Réception par Mme Sontag, en présence du clergé. Bible offerte à Mme Sontag. 38 — La dame voilée, 86. — Publication d'un nouveau journal de musique, 199. — Discussion entre un agent de Mme Sontag et deux femmes de couleur, 222. — Manifestation du nom R. Richardson, éditeur de musique, est l'objet, 247. — Saison des concerts Ole-Bull, Julien, la Société Germania, la Société Gottschalk, etc., 433.

BRÊME. Reprise des *Huguenots*. Nomination de M. Ignace Lachner comme maître de chapelle, 327. — Concert de Berlioz, 432.

BRESLAU. Représentation de Roger : *la Dame blanche*, 231. — Soirée de Henselt, 295. — Mlle Geisthardt dans *Giralda*, 361.

BRIGHTON. Concert de MM Piatti, Molique et de Mlle Clauss, 319.

BRUHL. Correspondance. École de chant choral, dirigée par M. Töpfer, 302.

BRUNN. *La Juive*, *les Huguenots*, *le Prophète*, 344.

BRUNSWICK. Concert donné par Hector Berlioz, 394.

BRUXELLES. Correspondance : Compagnie italienne. Détails sur le personnel et le répertoire. L'affiche des Italiens à Bruxelles. Matinée de musique classique sous la direction de M. Lemmens. Théâtre Français : *Si j'étais roi! Le Paradis du Diable*, ballet, musique de M. Ch. Hanssens, 36. — Résiliation de l'engagement de Mlle Méquillet, 38. — Départ de M. et Mme Barbot. Mme Laborde, 83. — Concert de M. Singelée. Mlle de Hass, 86. — Correspondance : Décroissance de l'Opéra italien. Mlle Masson. Cantate de M. Limnander. Nouvelles, 153. — *Struensée* de Meyerbeer, 175 — Concours pour une symphonie triomphale, à l'occasion du mariage du prince royal, 207, 230. — Exécution des cantates pour le grand concours de composition musicale. M. Dupuis, lauréat pour le 2e prix, 264. — Correspondance : Les Concours du Conservatoire. Les Symphonies académiques, 276. — Mort de M. Aerts, 288. — Rapport de M. Fétis sur le concours de symphonies ouvert par l'Académie de Belgique. M. Hugues Ulric proclamé lauréat, 309. — Réouverture du théâtre de la Monnaie, 314. — Rentrée de Mlle Anna Lemaire, 318. — Représentation d'Andrau, 361. — Correspondance : Détails sur les débuts au Théâtre Royal. M. Ulric et sa symphonie. Question mise au concours par l'Académie des Beaux-Arts, *art.* signé O, 375. — Mlle Lemaire, dans *les Amours du Diable*, 408. — Correspondance : Nouvelles des théâtres : Mlle Lemaire dans *les Amours du Diable*. Maladie de M. Mathieu. Représentation de M. Bouché. Concerts donnés par les demoiselles Ferni. La Sainte-Cécile, 415. — Correspondance : premier concert du Conservatoire. Symphonie de Mendelssohn. M. Dobbels. Concert de l'association des artistes musiciens. Ouverture de *Tanhaeuser* de Wagner. *Les Amours d'une Rose*, ballet, 449

BUCHAREST. *Robert le Diable*, 428.

CARLSRUHE. Fêtes musicales dirigées par Liszt, 361.

ÉTRANGER (Théâtres, Concerts, etc.).

CASSEL. Spohr fait sa partie dans un quatuor, 295.

CHRISTIANIA. Prix de composition musicale décerné à M. Henri Barry, pour son oratorio : *la Mort du Christ*, 288.

COLOGNE. Départ de la Réunion pour chant d'hommes pour Londres, 214. — Retour de ladite Société, 239. — Publication d'un nouveau journal de musique : *la Nieder Reinische Zeitung*, 247. — Abandon par la Société chorale d'une partie de ses bénéfices pour les indigents et pour l'achèvement de la cathédrale, 264. — Mlle Johanna Wagner dans *Roméo*, 270. — Concert donné par M. F. Hiller, 394. — Deuxième concert de M. F. Hiller, 417. — Ouverture de *Phèdre*, de M. Hiller, 151.

COPENHAGUE. *Noekk n*, opéra de M. Glaeser, 112.

CRACOVIE. Ouverture de l'Opéra allemand, 95. — *Le Barbier de Séville*, 176.

DANTZIG. Concerts de M. et Mme Léonard, 38. — Représentation de M. Tichatschek, 142.

DESSAU. Mort de F. Schneider, 425.

DETMOLD. *Roméo et Juliette*, symphonie de Berlioz, 451.

DRESDE. Revue de la saison d'opéra. Nécrologie, 32. — Nécrologie, 72. — Concert de Mme Jenny Lind, 432.

DUSSELDORF. Première représentation de *Tanhaeuser* de Richard Wagner, 38. — Concert au profit des pauvres. F. Hiller. Ch. Muller, 113. — Correspondance : Festival de la Pentecôte, *art.* signé G. 352.

ELBERFELD. Mort du directeur de musique Schornstein, 451.

EUTIN. Solennité en l'honneur de Weber, 341.

FLORENCE. Première représentation du *Prophète*, 9. — Succès du *Prophète*, 94. — Correspondance : Triomphe du *Prophète*, *art.* de H. d'Arcis, 126. — Représentation solennelle de *Guillaume Tell*, sous la direction de Rossini, 175. — Création d'un nouveau journal de musique : *la Gazetta musicale di Firenze*, 231.

FRANCFORT. Revue de la saison d'opéra, 32. — Auber dans *le Prophète*, 239. — Concerts de Berlioz, 311. — Soirée musicale donnée par M. F. Hiller, 364. — Exécution de deux oratorios de Handel. *Indra*, de M. de Flotow, 433 — Concert de Mlle Teresa Milanollo. *Rubezahl*, opéra de M. de Flottow, 451.

GAND. *Le Juif-Errant*. 32. — Mlles Boulard et Geismar au Casino. 128.

GÊNES. Reprise de *Robert le Diable*, 199.

GENÈVE. Mlle Préty. Répertoire de l'Opéra, 8. — *Si j'étais roi!* 38. — Concerts de Levasseur, 83. — Accident arrivé à MM. Sivori et Muller, 199. — Représentations de Mme Cabel, 214. — Concert d'Emile Prudent, 288.

GÉRA. Mise au concours d'un prix de 200 thalers pour le meilleur poëme d'opéra, 247.

GOTHA. *La Juive*, 176.

HAMBOURG. M. Hildebrand. Romberg. M. A. Dreyschock, 38. — Mlle Nissy. 214. — *Robert le Diable*. Mlle Rabnig, 247 — Accouchement de Mme Jenny Lind, 294. — *Le Brasseur de Preston*, 295.

HANOVRE. Nomination de M. Joachim comme chef d'orchestre, 8. — Concert de Berlioz, 432. — *Tony*, opéra de M. le duc de Saxe-Cobourg, 433.

HOMBOURG. Concert de Vieuxtemps, 278. — Concert de Roger, 303.

KŒNIGSBERG. *Indra*. *La Muette*. *Fra Diavolo*. *Tanhaeuser*, 441.

LA HAYE. Concert des sœurs Ferni, 16 — Première représentation du *Prophète*, 176. — Nomination de M. Renault comme directeur du Théâtre-Français, 264.

LEIPZIG. Anniversaire de la fondation du Conservatoire, 184. — Concert donné par Son Altesse le prince de Hohenzollern-Hechingen. Ch. Voss, 247. — Roger dans *la Dame blanche*. 303. — Nouvelles des théâtres, 417. — Anniversaire de la fondation du Conservatoire, 425. — Concerts de Berlioz, 432, 451.

LEMBERG. *Le Prophète*, 143.

LIÈGE. Correspondance : Distribution des prix du Conservatoire. Concert au profit de la veuve et des enfants du poëte Gouget. Concert de la Société d'émulation. Ouverture de la saison théâtrale : *Raymond, le Carillonneur de Bruges*, *Si j'étais roi!* 400. — Première représentation du *Prophète*, 112. — Rentrée de Mlle Méquil et dans *le Prophète*, 184. — Correspondance : *le Prophète* Grand concours de chant d'ensemble, *art.* signé P. Z., 245.

LIMA. Début de Mme Barili, dans *Maria di Rohan*, 295.

LIVERPOOL. Salle de concerts. Orgue colossal, 86. — *Les Huguenots*, 417.

LONDRES. Concerts de Mme Pleyel, 46. — Arrangement intervenu entre M. Gye et M. Lumley. Réunion des deux théâtres italiens sous la direction de M. Gye, 111. — Programme de Covent-Garden, 127. — Ouverture de Covent-Garden par *Mazaniello* (*la Muette de Portici*), 135. — *Il Barbiere* : Mme Angelina Bosio, 143. — Tamberlick

ÉTRANGER (Théâtres, Concerts, etc.).

dans *Guillaume Tell*, 156. — Rentrée de Mme Grisi dans *Norma*, 167. — Rentrée de Mario, Mme Bosio, dans *les Puritains*. M. Emile Prudent, 175. — *Maria di Rohan*, *Lucrezia Borgia*, 184. — *Rigoletto*, de Verdi, 191. — Concert donné par Mme Elisabeth Greenfield, négresse, 199. — Concert d'Emile Prudent. 4e concert de la Société philharmonique de Hanover-Square. *Harold*, *le Repos de la Sainte Famille* de Berlioz. Nouvelles des Italiens, 207. — *Ernani*, *Lucrezia*, *les Huguenots*, 214. — Fin du procès entre M. Gye et M. Lumley, au sujet de Mlle Wagner. Répertoire de Covent-Garden, 223. — Début de Mme Medori. Matinée musicale de Mme Mortier de Fontaine, 231. — *Robert-le-Diable*, à Surrey-Theater, 238. — 1re représentation de *Benevenuto Cellini* à Covent-Garden, 239. — Manifestation dont Berlioz est l'objet. Mme Tedesco et Tamberlick dans *le Prophète*. Dernier concert de la nouvelle Société philharmonique, 247. — Concerts de J. Blumenthal. Mlle Clauss. Nouvelle Société philharmonique. Julien, 255. — *Don Giovanni*. *La Favorita*. 270. — *Jessonda*, de Spohr. Vente d'instruments et de musique du cabinet du feu lord Falmouth, 288. — Dernière semaine du Théâtre-Italien, 294. — Succès de Bazzini. Représentation d'une troupe allemande. Concerts, 326, 327.

MADRID. Reprise de *Robert-le-Diable*, 143. — Privilége accordé à M. Bernard pour l'exploitation d'un théâtre d'opéra comique, 288. — *La Dame blanche*, 394.

MAGDEBOURG. *Le Prophète*, 47-80. — Requête adressée au roi par l'empoisonneur Hartung, condamné à mort, de faire ajourner l'exécution de la sentence. pour lui donner le temps de terminer un opéra dont il écrit le texte et la musique, 271.

MANHEIM. Mise au concours d'un trio pour violon, alto et violoncelle, 231. — Mise au concours d'un quintette pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson, 417.

MAYENCE. *Struensée*, drame de Michael Beer, musique de Meyerbeer, 434.

MILAN. *Matilda di Scozia*, opéra de Winter, 16. — *Luigi V*, opéra de Mazzucato. *Palmira*, ballet de Martini, 32. — Reprise de l'*Italiana in Algeri*, 199. *Due Moglie in una*, opéra bouffe de Cesare Dominicetti, 254. — Inauguration du buste de Mercadante, 255. — *Gelmina*, *o con fuoco non si Scherza*, musique de Carlo Pedrotto, 402.

MONS. Inauguration de la statue d'Orlando Lasso, *art.* signé O, 205.

MONTEVIDEO. Arrivée d'une troupe d'opéra français, 402. — Début de ladite dans *la Juive*, 409.

MOSCOU. Congrès d'artistes, 95.

MUNICH. Reprise de *Gustave*, 95. — Activité de l'administration du théâtre de la Cour, 271. — Succès de Roger, 278. — Roger dans *la Dame blanche*, 295. — Représentation de Mlle J. Wagner, 361. — Création d'un nouveau ordre de chevalerie. Envoi dudit à Meyerbeer, 432. — Concert des frères Wieniawski, 451.

MUNSTER. Concert au profit des pauvres Mlle Marie Cruvelli, 128.

NAPLES. *Alina*, opéra de Gaetano Braga, 288. — *Carmosina*, opéra de Sarria, 451.

NEW-YORK. Nécrologie, 32. — Mmes Sontag et Alboni, dans *la Figlia del reggimento*, 46. — Mme Sontag dans *la Sonnambula* et *Lucia*, 85, 288. — Concerts d'enfants. 314. — Publication d'un oratorio de M. F. Fum, 369 — Représentations de Mme. Thillon. Concerts de Julien. Concert d'Ole Bull, 370. — *Le Prophète*. 450.

NICE. MM. Ernst et Hammer. Troupe française. Troupe italienne, 47. — Correspondance. Concerts. M. Massagli. Clôture de la Compagnie italienne, 84. — Détails sur la saison, 128. — Clôture des concerts. Nouvelles, 191. — Détails sur les représentations de la troupe italienne. Concert de Mlle Landi, 401. — Cercle philharmonique : bal et concert. Fiasco de la troupe italienne, 424 i

NOUVELLE-ORLÉANS (LA). Accident arrivé à Mmes. Fleury-Joly et Dinuel, 127. — Reprise du *Prophète*. Bordas. Mme Widemann, 128.

NUREMBERG. — *Le Prophète*, 32.

OSNABRUCK. — *La Destruction de Jérusalem*, oratorio de M. F. Hiller, 175.

PALERME. — Le ténor Armandi dans *Lucia*, 370.

PESTH. — *Indra*, de M. de Flotow, 103. — *La Juive*, 231. — Concerts de Mlle Teresa Milanollo, 247, 264.

POSEN. — *La Juive*, 231. — Reprise de *Robert-le-Diable*, 394.

PRAGUE. — Projet de construction d'une salle de spectacle. Nécrologie, 32.

RIO-JANEIRO. — Triste situation du Théâtre-Italien, 86.

ROME. — *Il Trovatore*, opéra de Verdi, 48. — *Il Solitario*, opéra, 295.

ROTTERDAM. — Grand festival par la Société des Pays-Bas pour l'encouragement de l'art musical, 284.

ÉTRANGER (Théâtres, Concerts, et .).

SACRAMENTO — Concert de Mlle C. Hayes. Adjudication des billets à l'enchère, 155.

SAINT-PÉTERSBOURG. — MM. Leschetizky et Thomas, Mlle Dubrée aux Italiens, 16. — *Les Huguenots, les Puritains*, 32. — Correspondance : détails sur les Italiens. Matinées de quatuors de MM. Maurer. M. de Kontski. Mlle Marie Serato. M. Rubinstein. Mort de M. Oubichell démentie, *art.* de B. Damcke, 44. — Correspondance : les Italiens, Mme Viardot. Concerts. Mlle Dubrée, *art.* signé A. F., 84. — Mme Viardot dans *Il Barbiere, la Sonnambula, Otello* et *la Cenerentola*, 95. — Correspondance : *le Prophète* Mme Viardot et Mario, *art* signé S. P., 97.— Deuxième et troisième représentation du *Prophète*, 112. — Clôture de la saison par *le Prophète*. Concerts de M. et Mme Léonard, 127, 135. — Fête artistique donnée par M. Dufour, 156. — Derniers concerts de Mme Viardot, 191. — Correspondance : Opéra italien. Clôture et revue de la saison. Article faussement attribué à M. Damcke, au sujet de M. de Kontski. Nouvelles. Concerts, *art.* de B. Damcke, 197.—Composition de la troupe italienne, 352. — Tamberlick dans *le Prophète*. Mme de La Grange dans *Il Barbiere* et dans Fidès du *Prophète*. Débuts de M. Nondin dans Gennaro de *Lucrezia Borgia*, 424, 425.

SAN-FRANCISCO. — Théâtre chinois, 48. — Mlle C. Hayes, 428.—Derniers concerts de Mlle C. Hayes, 239.

SCHWERIN. — *Robert-le-Diable*, 451.

SIDNEY. — Théâtres : traduction d'opéras italiens en anglais, 295.

SPA.—Concert donné par M. Bazzini et Mlle Kastner, 344.

STETTIN. — Première représentation de *Giralda*, 207.

STOCKHOLM. — Don de Mme Jenny Lind pour les indigents. Nécrologie, 32. — *Le Prophète*, reprise d'*Une folie*, de Méhul, 55. — *Le Prophète*, 128. — Ouverture et répertoire du Théâtre-Royal, 425. — Recueil de compositions musicales par S. A. R. feu le prince Gustave. *Léonora*, de Donizetti, 451.

STUTTGARDT. — *Giulia* ou *les Corses*, opéra de M. Lindpaintner, 433, 451.

TRIESTE. — Ouverture de la saison par *Fiorina*, 38. — *Elisabetta, regina d'Inghilterra*, de Giacomelli, 288. — Concert de Fumagalli, 417.

TURIN. — Bazzini joue en présence de la cour, 31.— Service en l'honneur de Gioberti, 46.—*Le Brasseur de Preston*, de Luigi Ricci, 288. — *Le Prophète*. Mme Stoltz, 393, 401.

VALENCE. — Création d'une école gratuite de chant, 231.

VENISE. — *La Traviata* de Verdi, 101.—Le pianiste F. Croze et son nouveau doigter, 369.

VIENNE.—*Indra*, de M. de Flotow, 8.—*Les Saisons*, d'Haydn, 16. — Détails sur Mme Weiss. Concerts de M. Singer, 23. — Vente d'une boîte contenant douze morceaux inédits d'Haydn, 31. — La saison d'opéra, 32. — *Satanella*, ballet de M. Taglioni. Mlle Taglioni, 38. — Reprise de *Robert-le-Diable*, 72. — Départ de Mlle Ney pour Dresde, 80. — Débuts de Mlle Ida Bertrand dans *Sémiramide*, 95.— Ouverture du Théâtre-Italien Personnel de la troupe, 103. — Concert de M. Dreyschock. *Les Martyrs*, de Donizetti, aux Italiens. La troupe. Nécrologie, 112 —Mlle Ida Bertrand. 127.—Concert des frères Wieniawski, 135. — *La Cantinière*, ballet de M. Saint-Léon. Mme Cerrito. Nouvelles du Théâtre-Italien. Concert de Mlle Teresa Milanollo. Les frères Wieniawski, 143. — *Guillaume Tell*. Nouvelles, 167. — Léopold de Meyer. Mmes Ida Bertrand et Médori dans *Lucrezia*. Mlle Teresa Milanollo, 184. — *Il Paniere d'amore*, opéra de Federico Ricci. Mlle Teresa Milanollo au théâtre *an der Wien*, 214 — Dernier concert de Mlle Teresa Milanollo. Inauguration du théâtre de l'Opéra restauré, 223. — Soirée de l'archiduchesse Sophie. *Guillaume Tell* au théâtre de la Cour, 239. — Les opéras de Meyerbeer. Maladie d'Ander, 247, 255 — Retour de M. Morelli. M. Erl et Mlle Liebhart dans *Robert*, 271. — Nouvelles du théâtre de la cour. La danseuse Pepita, 294.—Reprise du *Maçon*, 327. — Mlle J. Wagner dans *la Favorite*. Ander dans *Martha*, 370. — Concert de Vieuxtemps. Nécrologie, 394. — Débuts de Mlle La Grua dans *la Sonnambula*, 401. — Mlle La Grua dans *les Huguenots*, 416. — Nomination de M. G. Prayer comme maître de chapelle du Dôme, 425. — Mlle La Grua. Les frères Muller, 432. — Concert de Vieuxtemps, 441. — *Keolanthe*, opéra de Balfe. Règlement pour les artistes, 451.

WEIMAR. — Retour de Liszt, 409. — Décoration de l'ordre de Zaehring remise à Liszt par le prince régent de Bade, 417.

WIESBADE. — *Le Prophète*, Mme Behrend-Brandt, 214. — Concert donné par les sœurs Cruvelli, 288. —Concert en l'honneur du chevalier de Neukomm, 341. — Mlle S. Cruvelli dans *Norma*. 378.

H

Hommages et récompenses accordés aux artistes.

Décoration de la Légion d'honneur accordée à M. le baron de Brou, 16.

Décoration de la Légion d'honneur accordée à MM. Adrien Boieldieu et Leborne, 23.

Grande médaille du mérite civil de Prusse conférée à Vieuxtemps, 23.

Diplôme de membre correspondant de l'Académie des Beaux-Arts donné à M. Beaulieu, 31.

Médaille offerte à M. Laurent de Rillé par plusieurs sociétés chorales de Paris, 38.

Ordre de la Couronne de fer d'Autriche conféré à M. de Hubeau, 47.

Montre et somme de 5,000 fr. remis à M. Méry de la part de S. M. l'Empereur, 54.

Bracelet offert à Mme Gaveaux-Sabatier par S. M. l'Impératrice, 111.

Tabatière remise à M. Heugel de la part de S. M. l'Empereur, 127.

Broche remise à Mme Iweins-d'Hénin de la part de S. M. l'Empereur, 136.

Rossini nommé commandeur de la Légion d'honneur, 142.

Décoration de la Couronne de chêne des Pays-Bas accordée à M. Panseron, 175.

M. Auguste Morel nommé membre de l'Académie de Marseille, 190.

Remise à Rossini de la croix de commandeur de la Légion d'honneur, 230.

Epingle remise à M. Fumagalli de la part de S. M. l'Impératrice, 247.

Lettre et médaille d'or remises à M. Ropicquet de la part du roi de Prusse, 278.

Médailles remise à M. Marx de la part de S. M. l'Impératrice, 278.

Médaille d'or décernée à M. Debillemont par l'Académie de Dijon, 288.

M. Kriegelstein nommé facteur de pianos de S. M. l'Empereur, 303.

Epingle remise à M. Offenbach de la part de S. A. I. le prince Jérôme, 303.

Médaille d'argent offerte à M. Aug. Tolbecque par la commune de Passy, 303.

M. Montal nommé facteur de pianos de S. M. l'Impératrice, 318.

Médaille d'or remise à M. Ch. Verroitte de la part de S. M. l'Empereur, 326.

Diplôme de professeur et grade de maître de chapelle conférés à M. Fétis par l'Académie des beaux-arts de Florence, 352.

Nomination de M. Montal comme facteur de pianos de S. M. l'Empereur, 360.

Epingle remise à M. E. Viennot de la part de S. M. l'Empereur 393.

Gratification de 500 fr. accordée par S. M. l'Empereur à la Société des jeunes artistes, 393.

Bague remise à M. Rubinstein de la part de S. M. l'Impératrice, 416.

Décoration de l'ordre de Zaehring accordée à Liszt par le prince régent de Bade, 417.

Médaille d'or remise à M. Emile Steinkuhler de la part de S. M. l'Empereur, 424.

Pension de 1,200 fr. accordée à Mlle Sédaine, 450.

Nouvel ordre de Bavière conféré à Meyerbeer par le roi Maximilien II, 432.

J

Jurisprudence artistique et théâtrale.

Jugement rendu par le Tribunal de commerce de la Seine relativement à une question de propriété musicale, 8.

Notification aux commissaires de Paris par le préfet de police de ne laisser donner aucun concert sans l'exhibition du reçu des droits d'auteur, 15

Jugement rendu par le Tribunal de première instance au sujet d'une question de propriété musicale, 23.

Mlle S. Cruvelli condamnée à 2,000 fr. de dommages et intérêts, 54.

Jugement de la Cour de cassation en faveur de M. Ad. Sax, 55.

Arrangement intervenu entre Mlle S. Cruvelli et M. Corti, 85.

Arrêt rendu par la Cour du Banc de la Reine en faveur de M. Lumley contre M. Gye, dans l'affaire J. Wagner, 223.

Jugement rendu par la Cour impériale entre M. Bauche et M. Pommereux, 238.

Jugement rendu par la Cour impériale au profit de Levasseur contre M. Roqueplan, 341.

Réclamation de M. le comte Thadée Tizkiewicz au sujet d'une représentation du *Freischütz*, 369.

Première phase du procès, 408.

Jugement de l'affaire en première instance, 434.

L

Lettres.

M. le prince Galitzin (Nicolas-Boris) à M. A. Schindler, 19.

M. C. G. Reissiger à M. Th. Parmentier, 45.

M. le comte C. Durutte au rédacteur de la *Gazette musicale* et réponse de M. Fétis, 57.

Deuxième réplique de M. A. Schindler à M. le prince Galitzin (Nicolas-Boris), 61.

M. le comte C. Durutte à M. Fétis, 123.

M. Fétis à M. le Directeur de la *Gazette musicale*, 133.

M. le comte C. Durutte à M. Fétis, 161.

M. le prince Galitzin (Nicolas-Boris), au directeur de la *Gazette musicale*, 166.

M. G. Duprez aux gérants de plusieurs journaux, 176.

M. Fétis à M. le gérant de la *Gazette musicale*, 229.

M. Adrien de La Fage à M. le directeur de la *Gazette musicale*, 238.

Les principaux éditeurs de Paris à MM. les membres de la commission du projet de loi sur la propriété littéraire, 269.

Réponse à la précédente de M. Achille Jubinal rapporteur du projet de loi sur la propriété littéraire, 285.

M. le ministre de l'instruction publique et des cultes à NN. SS. les archevêques et les évêques sur la fondation d'une école de musique religieuse, 300.

Les administrateurs du théâtre de Saint-Quentin à M. le baron Taylor, 317.

M. Ulrich à *l'Indépendance belge*, 356.

M. Doehler au gérant de la *Gazette musicale*, 407.

M. Berlioz au *Journal des débats*, 450.

Littérature musicale.

Etudes pratiques de style (extrait d'un ouvrage de M. Stéphen de la Madeleine), 12, 35, 82.

Théorie de la musique, études sur l'origine du système musical, premier mémoire par M. Barbereau, *art.* de Fétis, 25, 49.

Histoire de l'harmonie au moyen âge par M. de Coussemaker, *art.* de Maurice Bourges, 29.

Les Soirées de l'orchestre par H. Berlioz, *art.* de Paul Smith, 53.

Théorie de la musique, études sur l'origine du système musical. Lettre de M. le comte C. Durutte et réponse de M. Fétis, 57.

Deuxième lettre de M. Fétis à M. le comte C. Durutte, 73.

Troisième lettre du même au même, 88.

Du rhythme, par M. Beaulieu. Etudes sur l'histoire de la musique par M. Labat, *art.* de Maurice Bourges, 109.

Gregorio Allegri et les *Miserere* de la chapelle Sixtine, *art.* de F. Halévy, 113.

Lettre de M. le comte C. Durutte à M. Fétis, 123.

Jean-Sebastien Bach et les associations pour la publication de ses œuvres, *art.* de Fétis, 146, 147, 169.

Dernière lettre de M. le comte C. Durutte à M. Fétis, 161.

Théorie de la musique, origine de la gamme moderne, par M. Lesfauris, *art.* de Fétis, 203, 218.

Sur un cours d'histoire de la musique, *art.* d'Edouard Fétis, 225.

Cours complet d'harmonie théorique et pratique, par Augustin Savard, *art.* de Fétis, 249.

Fragments d'un discours sur la décentralisation, prononcé par M. Aug. Morel à l'Académie de Marseille, 253.

Mon testament musical, *art.* de Fétis, 281, 297, 343, 321, 347, 363, 379.

Mélodie et Poésie, *art.* d'Henri Blanchard, 293, 301.

Lettres aux compositeurs dramatiques, *art.* de Fétis, 403, 427, 443.

M

Mariages.

Mlle Blanche de Villemessant et M. B. Jouvin, 31.

Mlle Amélie Jouvante et M. Charles Pollet, 127.

Mlle Alboni et M. le comte Pepoli, 254.

Messes et Solennités religieuses.

Salut exécuté dans la chapelle du collége de Vaugirard, le jour de Noël, 8.

Fragments de l'*Oratorio* de Lesueur, à Saint-Roch, le jour de Noël, 8.

Messe de *Requiem* de Cherubini exécutée à Turin en l'honneur de Vincenzo Gioberti, 46.

Messe de la Société des instituteurs célébrée à Sainte-Geneviève, 55.

Messe de Cherubini exécutée à la chapelle impériale, 61.

Solennité de Pâques, à Saint-Roch, à la Madeleine, 127.

Messe de *Requiem* de feu Alexis de Garaudé à Saint-Roch, 135.

MESSES ET SOLENNITÉS RELIGIEUSES.

Même sujet, *art.* de F. Halévy, 153.
Réception de l'orgue de Sainte-Elisabeth, 166.
Le mois de Marie à Sainte-Valère. — Messe à Saint-Roch, *art.* d'Henri Blanchard, 187.
Messe de M. Ch. Gounod à Saint-Germain-l'Auxerrois, *art.* de Georges Bousquet, 220.
Messe de *Requiem* par M. Henri Cohen, *art.* d'Henri Blanchard, 229.
O salutaris de M. de Folly, chanté à Saint-Roch, 303.
Messe de M. Lefébure à l'église Saint-Paul, 310.
Deuxième exécution de la messe d'Ambroise Thomas, à Saint-Eustache, à l'occasion de la Sainte-Cécile, *art.* signé P. S., 415.
Messe de Cherubini à Saint-Roch, par les artistes de l'Opéra, à l'occasion de la Sainte-Cécile, 416.

Musique militaire.

Répétition de la nouvelle musique des guides chez M. A. Sax, 7.
Musique des guides, 21.
Concert d'harmonie d'après la nouvelle organisation d'Ad. Sax, 189.
Société de la grande harmonie au Jardin-d'Hiver, *art.* de Léon Kreutzer, 210.
La musique Sax à Lille, *art.* de Léon Kreutzer, 261.
Concert organisé à Lille par la Société Sax, *art.* de Léon Kreutzer, 275.
Jugement du concours de composition musicale et d'harmonie au Gymnase musical militaire. — Nomination des lauréats, 326.
Examen des candidats au grade de chef de musique, au Gymnase musical militaire. Nomination des élèves qui ont obtenu le brevet de chef, 361.
Distribution des prix au Gymnase musical militaire, 366.
Une audition de la musique des guides chez Ad. Sax, *art.* d'Henri Blanchard, 374.

N

Nécrologie et Notices nécrologiques.

Weiss (Mme), 8.
Rigel. — Berg, *art.* de Théodore Parmentier, 13.
Lazinski, 31.
Carcassi (Matteo), 31.
Le prince Gustave de Suède, 32.
Uhlig (Théodore), 32.
Rainoud, 32.
Telle (Mme), 55.
Schubert, 72.
Beyer (Rodolphe), 72.
Kopisch (Auguste), 80.
Bayard, 80.
Orfila, 95.
Ricordi (Giovanni), 112.
Lutz, 112.
Deutschmann, 112.
Vente, 128.
Fuchs (Aloïs), 128.
Kisting, 136.
Jadin (Louis Emmanuel), 141.
Garaudé (Alexis de), *art.* de F. Halévy, 153.
Desbrosses (Mlle), 156 (*art. rectifié*, 167).
Wermenlen, 167.
Sewrin (Charles), 167.
Odry, 167.
Fotoni, 176.
Schmidt (J. P. S.), 190, 255.
Dabadie, 190, 199.
Launer (Mme veuve), 190.
Kloss (Ch.), 199.
Manéra (Mme veuve), 207.
Galli (Filippo), 207, *art.* signé P. S., 220.
Toury, 231.
Rouzi de Bégois (Mme), 231.
Combi (Pietro), 255.
Smith (Mlle Félicie), 264.
Gessiome, 288.
Aerts, 288.
Cambiasi (Isidoro), 303.
Lichtenthal, 303.
Baccolini (Ludovico), 352.
Onslow (Georges), 360.
Guillou (Joseph), 361.
Mendelssohn (Mme veuve), 361.
Adam (Hippolyte), 361.
Géraldy (Mme), 361.
Duport (Paul), 375.
Dochler, 384, 402 (nouvelle controuvée, 407).
Zimmerman, *art.* signé P. S., 391.
Meisl (Ch.), 394.
Stadtfeld (Alexandre), 400.
Vulkani (André), 402.
Planard (E. de), *art.* signé P. S., 407.
Raimoneï (Pietro), 409.
Bigatti (Carlo), 409.

NÉCROLOGIE ET NOTICES NÉCROLOGIQUES.

Van den Berghe (Augu te), 417.
Christiani (Mlle Louise), 424, 432.
Schneider (F.), 425, 433.
Boïeldieu (Mme veuve), 440.
Andrevi, 441.
Schornstein, 451.

Nominations.

Raimondi comme maître de la chapelle Giulia à Saint-Pierre du Vatican, 31.
Auber comme maître de chapelle et directeur de la musique particulière de S. M. l'Empereur, 37.
M. Lemmens comme premier organiste de la cour, à Bruxelles, 54.
Nomination des artistes composant la chapelle impériale, 61.
M. Maugin comme organiste de la cathédrale de Meaux, 80.
M. Ciceri comme inspecteur des théâtres impériaux, 111.
M. Masset comme professeur de chant au Conservatoire, en remplacement de Galli, 238.
M. Deloffre comme chef d'orchestre du Théâtre-Lyrique, 263.
M. Niedermeyer comme directeur d'une école de musique religieuse, 300.
M. Ragani comme directeur du Théâtre-Italien, 377.
M. H. Reber comme membre de l'Académie des Beaux-Arts, section de musique, en remplacement d'Onslow, 401.
MM. Verroust aîné et Labro comme professeurs de hautbois et de contre-basse au Conservatoire, en remplacement de MM. Vogt et Chaft, 408.
M. le comte de Niewerkerke comme membre libre de l'Académie des Beaux-Arts, 408.
M. le chevalier de Neukomm comme membre de l'Académie des arts de Prusse, 416.

Q

Questions artistiques, musicales et théâtrales.

Recettes des spectacles en novembre 1852. — Recette totale des spectacles pour les onze premiers mois de l'année 1852, 15.
Suppression de la claque, puis sa réintégration dans les théâtres, 22.
Almanach des spectacles pour 1853, par M. Palianti, 38.
Recettes des spectacles en décembre 1852, 71.
Les théâtres subventionnés et le Conservatoire passent du ministère de l'intérieur au ministère d'État, 79.
Recettes des spectacles en janvier, 95.
Ordre de ne commencer les représentations théâtrales qu'à 7 heures 1/2, 134.
Recettes des spectacles en février, 135.
Circulaire de la commission des auteurs dramatiques, à l'occasion de l'arrêt sur les airs nouveaux, 142.
Souscription pour l'érection d'un monument à Lafont, 142.
Nomination d'une commission des arts et édifices religieux, 166.
Audience accordée par l'Empereur à M. Eugène Scribe, 175.
Décret portant l'annonce d'une exposition universelle de l'industrie et des beaux-arts pour 1855, 238.
Echange des ratifications pour la garantie de la propriété intellectuelle entre la France et l'électorat de Hesse, 239.
Décret qui place l'autorisation pour les ouvrages dramatiques destinés aux théâtres subventionnés, dans les attributions du ministère d'État, 254.
Recettes des spectacles en mai, 263.
Lettres des principaux éditeurs de Paris à MM. les membres de la commission du projet de loi sur la propriété littéraire, 269.
Réponse à la lettre ci-dessus par M. A. Jubinal, rapporteur du projet de loi sur la propriété littéraire, 286.
Recettes des spectacles en juin, 287.
Situation du théâtre de Saint-Quentin; lettre des administrateurs à M. le baron Taylor, 317.
Recettes des spectacles en juillet, 318.
Association d'artistes, 342.
Recettes des spectacles en août, 352.
Recettes des spectacles en septembre, 369.
Association d'artistes (*art.* emprunté aux *Débats*), 374.
Recettes des spectacles en octobre, 401.
Recettes des spectacles en novembre, 431.

R

Revue critique.

CHANT.

Albums de 1853. MM. Labarre et Dassier. — Eugène de Lonlay. — Mme G. Lemoine (Louisa Puget.) — MM. Etienne Arnaud. — Louis du Rotois. — Clapisson. — Offenbach, *art.* d'Henri Blanchard, 10.
L'album de la reine Hortense, *art.* de F. Halévy, 145.
El voto de España, cantate de M. Valldemosa, *art.* de A. Elwart, 196.
L'Eglise, virelai sérieux, par M. Poisot. — Deux mélodies par M. Salesses, *art.* d'Henri Blanchard, 285.
Sur la Mer, chant par Masset, — Trio bouffe pour trois ténors sérieux par G. Duprez, *art.* d'Henri Blanchard, 292.
Les Chants de la vie, chœurs par G. Kastner, 377.

PIANO.

Albums de 1853. MM. Félix Godefroid. — Goria. — Musard, *art.* d'Henri Blanchard, 11.
La Danse des Fées par Emile Prudent, *art.* d'Hector Berlioz (emprunté aux *Débats*), 134.
Vingt-quatre préludes par Stéphen Heller, *art.* de Paul Smith, 235.
Mme Dubois. — MM. Ch. John. — Amédée Meréaux. — Emile Albert, *art.* d'Henri Blanchard, 275.
Stella, schottisch par Ch. Voss. — Fantaisie de bravoure sur le *Prophète*, par Ad. Fumagalli. — Valse des *Mousquetaires* par Burgmuller. — *Perles d'écume* fantaisie étude par Kullak. — *Capriccio agitato* par Pascal Gerville, *art.* d'Henri Blanchard, 292.
Valse de concert. *Noce villageoise*, par Georges Mathias. — Simple mélodie avec variations. *La Cristallique* polka-mazurka par Henri Herz, *art.* d'Henri Blanchard, 399.

COMPOSITIONS INSTRUMENTALES DIVERSES.

Duo pour violon et violoncelle par MM. Sivori et Séligmann. — Air italien pour violoncelle par M. Lée, *art.* d'Henri Blanchard, 274.
Grand duo pour piano et violon Deuxième trio pour piano, violon et basse, par M. Edouard Lalo. — Rêverie-élégie pour violon et piano par M. Becquié de Pereyville. — Fantaisie. — Galop précédé d'un *adagio* pour le violon avec accompagnement de piano par M. de Cessole. — *Les Fiancés*, drame-légende en six parties, pour piano et violon par N. Louis, *art.* d'Henri Blanchard, 285.
Le Souvenir andante, *la Résignation* morceau de salon pour le violon avec accompagnement de piano. Duos concertants pour deux violons par M. Ch. Dancla, *art.* d'Henri Blanchard, 325.

MUSIQUE RELIGIEUSE.

De profundis par M. F. E. Wilsing, *art.* de Fétis, 233.
O Salutaris, par M. Salesses, *art.* d'Henri Blanchard, 285.
Le 91e psaume, musique de Meyerbeer, *art.* de Léon Kreutzer, 289.
Quarante morceaux religieux par M. Panseron, *art.* d'Henri Blanchard, 347.
Messe à quatre voix d'hommes par M. Ch. Manry, *art.* d'Henri Blanchard, 343.
Chants religieux par M. Emile Albert, 384.
Lira sacro-hispana, *art.* d'Adrien de la Fage, 448.

MÉTHODES ET OUVRAGES DE THÉORIE.

Théorie de la musique, études sur l'origine du système musical, premier Mémoire, par M. Barbereau, *art.* de Fétis, 25.
Système de notation musicale, par M. Perrot, *art.* de Fétis, 177.
Théorie de la musique, Origine de la gamme moderne, par M. J. Lesfauris, *art.* de Fétis, 203, 218.
De l'Art du chant, par M. Panofka, *art.* d'Henri Blanchard, 211.
Physiologie de la voix chantée, par M. J. Lesfauris, *art.* de Paul Smith, 243.
Guide pour apprendre soi-même ou pour enseigner les éléments de la musique par Mlle Pauline Oliswaldt, 243.
Cours complet d'harmonie théorique et pratique, par Augustin Savard, *art.* de Fétis, 249.
La *Sténochorégraphie*, ou l'Art d'écrire promptement la danse, par A. Saint-Léon, *art.* signé P. S., 368.

OUVRAGES DIVERS.

Histoire de l'harmonie au moyen-âge, par M. de Coussemaker, *art.* de Maurice Bourges, 29.
Les Soirées de l'orchestre, par Hector Berlioz, *art.* de Paul Smith, 53.
De l'importance des différentes manière de respirer, par M. Lutterbach, *art.* de Paul Smith, 243.
Mozart, étude poétique, par M. Ed. Roche, *art.* d'Henri Blanchard, 325.

T

Théâtres à Paris.

(*Pour les théâtres des départements et de l'étranger, voyez à ces mots.*)

OPÉRA.

Orfa, ballet-pantomime en deux actes, par MM. Henri Trianon et Mazilier, musique de M. Ad. Adam, *art.* signé R. 2.
Reprise de *Lucie*, *art.* signé R, 9.
Concerto de violon exécuté par Vieuxtemps, 22.
Louise Miller, opéra en quatre actes, paroles de M. B. Alaffre, musique de Verdi. — Mme Bosio, *art.* de Maurice Bourges. 41.
Représentation par ordre en présence de LL. Majestés. — *Le Comte Ory*. — *Cantate* de Mme Mélanie Waldor, musique de M. Desdevez, 61.
Reprise de *la Fille mal gardée*, 78.
Mlle Duez dans Léonor de *la Favorite*, 134.
Chapuis dans *le Freischütz*, 142.
Rentrée de Mme Fanny Cerrito, 155.
La Fronde, opéra en cinq actes, par MM. Aug. Maquet et J. Lacroix, musique de M. Niedermeyer, *art.* d'Henri Blanchard, 172
Représentation en présence de S. A. R. le duc de Gênes. Dernière représentation de Roger dans *la Fronde*, 198.
Début de Mlle Louise Steller dans Valentine des *Huguenots*, 207.
Retraite de Mlle Emmy La Grua et de M. Brémont, 222.
Clôture par *le Prophète*, 230.
Association formée entre M. Nestor Roqueplan et M. Aigoin pour l'exploitation de l'Opéra, 311.
Réouverture. *Les Huguenots*, *art.* signé R, 324.
Elia et Mysis ou *l'Aveilane*, ballet pantomime en deux actes, par M. Mazilier, musique de M. Henri Potier, *art.* signé R., 339.
Rentrée de Roger et de Mme Tedesco dans *le Prophète*, 344.
Le Maître chanteur, opéra en deux actes, paroles de M. Henri Trianon, musique de M. Limnander, *art.* de Maurice Bourges, 374.
Coulon dans Balthazar de *la Favorite*, 384.
Représentation de retraite de Levasseur, 393.
Rentrée de Baulo dans Rambaud de *Robert*, 393.
Jovita ou *les Boucaniers*, ballet pantomime en trois tableaux, par M. Mazilier, musique de M. Th. Labarre. Mlle Rosati, *art.* signé R., 397.
Reprise du *Comte Ory*. 416.
Représentation extraordinaire : *la Marche aux flambeaux*, de Meyerbeer, *art.* signé R., 431.
Début de M. Bonnehée, dans Alphonse de *la Favorite*, 440.
Dissolution de la Société entre M. Roqueplan et M. Aigoin, 440.

OPÉRA-COMIQUE.

Mlle Zoé Bélia dans *Madelon*. 15.
Le Miroir, opéra-comique en un acte, libretto de MM. Bayard et Davigny, partition de M. Gastinel, 28.
Le Sourd ou *l'Auberge pleine*, comédie en trois actes, de Desforges, mêlée de musique, par Ad. Adam. *Les Noces de Jeannette*, opéra comique en un acte, paroles de MM. Carré et Bubier, partition de M. Victor Massé, *art.* d'Henri Blanchard, 42.
Mlle Lemercier dans *Marco Spada*, 101.
La Tonelli, opéra-comique en deux actes, libretto de M. Sauvage, partition de M. Ambroise Thomas, *art.* d'Henri Blanchard, 118.
Mlle Lefebvre dans *le Toréador*, 142.
Rentrée de Mlle Favel, 155.
La Lettre au bon Dieu, opéra-comique en deux actes, libretto de MM. Scribe et de Courcy, partition de M. G. Duprez. *L'Ombre d'Argentine*, opéra bouffon en un acte, libretto de feu Bayard et M. Béville, partition de M. Monfort, *art.* d'Henri Blanchard, 157.
Mlle Duprez dans *la Fille du Régiment*, 183.
Reprise de *l'Epreuve villageoise*, opéra comique en deux actes et en vers, poëme de Desforges, musique de Grétry, 193.
Reprise des *Mousquetaires de la Reine*. Début de M. Paget, *art.* signé P. S., 209.
Clôture pour réparations, 222.
Représentations à la salle Ventadour, 238.
Réouverture. Reprise d'*Haydée*. *art.* signé R., 244.
Reprise du *Déserteur*, 270.
Mme Charton dans *le Domino noir* et *le Caïd*, 278.
Mlle Favel dans *le Déserteur*. 287.
Reprise de *Marco Spada*, 294.
Le Nabab, opéra comique en trois actes, poëme de MM. Scribe et de Saint-Georges, musique de M. F. Halévy, *art.* de G. Héquet. 305.
Colette, opéra comique en trois actes, paroles de M. de Planard, musique de M. Justin Cadaux, *art.* d'Henri Blanchard, 373.

ÉTRANGER (Théâtres, Concerts, etc.).

Rentrée d'Hermann-Léon dans *les Mousquetaires*, 377.
Faure dans *le Chalet*, 384.
Reprise de *la Tonelli* avec Mlle Lefebvre, 431.

ITALIENS.

Il Proscritto (Ernani), de Verdi. Cavallini, *art.* signé R., 9.
Reprise de *Don Giovanni*, 31.
Début de M. Gnone dans *Luisa Miller*, 37.
Belletti dans *Don Giovanni*, 54.
Concert d'Emile Prudent, *art.* de Paul Smith, 75.
Reprise de *Sémiramide*. Début de Mme Biscottini, 101.
Reprise de *Il Barbiere*. Débuts de Mme de la Grange et de M. Rossi, *art.* signé P. S., 105.
Reprise de *Linda*, 135.
Reprise de *Lucia*, 142.
Il Brava, musique de M. Mercadante, *art.* de Paul Smith, 179.
Prologue d'*Attila*, 189.
Clôture. Représentation extraordinaire, *art.* signé P. S., 194.
Maravilla, de M. José de Ciebra, *art.* d'Henri Blanchard, 210.
Démission du directeur, M. A. Corti, 270.
Nomination de M. Ragani comme directeur. Composition de la troupe, 377, 384.
Réouverture. *Cenerentola*. *Art.* signé R., 405.
Lucrezia Borgia. Rentrée de Mario et début de Mme Parodi, *art.* signé R., 414.
Il Puritani. Mario et Mme Frezzolini. *Art.* signé R., 419.
Reprise de *Norma*. Reprise de *Lucia*, 440.

THÉATRE LYRIQUE.

Tabarin, opéra comique en deux actes, paroles de MM. Alboize et André, musique de M. Georges Bousquet, *art.* de G. Héquet, 3.
Reprise du *Roi d'Yvetot*, *art.* de G. Héquet, 10.
Le Lutin de la Vallée, légende en deux actes et trois tableaux, musique de MM. Saint-Léon et Gauthier. — M. Saint-Léon. — Mme Guy-Stéphan, *art.* de G. Héquet, 34.
Les Amours du Diable, opéra féerique en quatre actes et neuf tableaux, paroles de M. de Saint-Georges, musique de M. Albert Grisar, *art.* de G. Héquet. 94.
Le Roi des Halles, opéra comique en trois actes, paroles de MM. de Leuven et Brunswick, musique de M. Ad. Adam, *art.* de G. Héquet, 137.
Le Collin-Maillard, opéra comique en un acte, paroles de MM. Michel Carré et Jules Verne, musique de M. Aristide Hinnard, *art.* de G. Héquet, 158.
L'Organiste dans l'embarras, opéra comique en un acte, paroles de M. Alboize, musique de M. Wekerlin, *art.* de G. Héquet, 185.
Clôture pour trois mois, 199.
Réouverture : *La Moissonneuse*, opéra comique en quatre actes, libretto de MM. Anicet Bourgeois et Michel Masson, partition de M. Vogel. — *La Princesse de Trébisonde*. — Reprise du *Roi des Halles*. —Début de Mlle Girard et de M. Sujol, *art.* d'Henri Blanchard, 316.
Bonsoir voisin, opéra comique en un acte, paroles de MM. Brunswick et Arthur de Beauplan, musique de M. Poise. — Reprise de *la Poupée de Nuremberg*, *art.* de Léon Kreutzer, 341.
Le Bijou perdu, opéra comique en trois actes, paroles de MM. de Leuven et De Forges, musique de M. Ad. Adam, *art.* de Georges Bousquet, 355.
Reprise du *Diable à quatre*, 377.
Le Danseur du roi, ballet-pantomime mêlé de chant et de paroles, en trois actes, par MM. Alboize et Saint-Léon, *art.* de G. Hequet, 381.
Georgette ou le Moulin de Fontenoy, opéra bouffe en un acte, paroles de M. G. Vaes, musique de M. Gevaert, *art.* de G. Héquet, 420.

SALLE LYRIQUE (RUE DE LA TOUR-D'AUVERGNE).

La Jeunesse de Lully, opéra comique en un acte de Mlle Péan de la Rochejagu, 95.

THÉATRE-FRANÇAIS.

Murilla, sérénade de Meyerbeer, 377.
Reprise de *Louis XI*, *art.* d'Henri Blanchard, 430.

PORTE-SAINT-MARTIN.

La Faridondaine, *art.* signé R. 10.
Retraite de M. de Groot, chef d'orchestre, 222.

VARIÉTÉS.

Les Trois Sultanes, Mme Ugalde, *art.* d'Henri Blanchard, 265.
Pepito, opéra comique en un acte, libretto de MM. Léon Battu et Moineaux, partition de M. J. Offenbach, *art.* d'Henri Blanchard, 382.

V

Variétés.

Revue de l'année 1852, *art.* de Paul Smith, 1.
Ephémérides musicales, *art.* de Th. Parmentier, 7, 14, 22, 30, 36, 45, 54, 70. 78, 85, 94, 100, 110, 126, 134, 142, 154, 166, 175, 183, 189, 198, 206, 213, 222, 230, 238, 246, 254, 263, 270, 277, 287, 294, 302, 310, 318, 326, 343, 352, 360, 369, 377, 384, 393, 400, 408, 416, 423, 431, 440. 450.
Banquet offert à M. Leborne par ses anciens élèves, 37.
Clavicorde de Mozart acheté par Liszt, 86.
Le piano d'Erard aux Tuileries, 111.
Accident arrivé à M. P. Scudo, 111.
Un Maître de chapelle sous Louis XIII, *art.* signé R, 166.
Musicien précoce. 167.
Banquet de l'Union des lettres et des arts, 188.
Le manuscrit du *Concert-Stück* de Weber acheté par M. Ch. Voss, 199.
A M. Escudier, rédacteur de *la France musicale*, *art.* de L. Brandus, 201.
De la musique à Lyon, depuis 1713 jusqu'à 1852, *art.* de Paul Smith, 212.
Stabat Mater et *Odine* de M. Alexis de Lwoff. 221.
Sur un cours d'histoire de la musique, *art.* d'Edouard Fétis, 225.
Acquisition par Thalberg d'une précieuse collection d'autographes musicaux, 230.
Salon de 1853, sujets inspirés par la musique, *art.* d'Henri Blanchard, 242, 262.
Dialogue pour voix de basse et ténor, *art.* signé R., 252.
De la Thérapeutique musicale, *art.* d'Edouard Fétis, 257.
Un chapitre de l'histoire du droit d'auteur en France, *art.* de Paul Smith, 257, 265, 290, 307.
Revista musical de la Nacion, *art.* d'Henri Blanchard, 265.
Nouveau système de transposition musicale, papier transpositeur, 270.
Fête du 15 août, 289.
Sociétés philharmoniques en Belgique, 303.
Feuillet d'album par Paul Smith, 347.
Un morceau d'ensemble au Gymnase dramatique, *art.* d'Henri Blanchard, 367.
Instrument divisé par quarts de ton, inventé par M. Vincent d'Arras, 378.
Le maître de musique de Dante Alighieri, *art.* signé E. F., 383.
Accident arrivé à Mme Sontag, 393.
Hoffmann musicien, *art.* de Champfleury, 395, 414, 422.
Etrennes à nos abonnés, 427.
Instrumentation d'*Acis et Galatée* de Haendel par Mozart, retrouvée par M. Costa, 432.
Physiologies musicales: le Musicien de province, *art.* d'Edouard Fétis 435.
Une violoniste célèbre, *art.* signé M., 447.

Voyages.

Départ de Mme Rossi pour Lisbonne, 7.
Départ de Mme Viardot-Garcia pour Saint-Pétersbourg, 7.
Départ de Meyerbeer pour Berlin, 7.
Retour de Mme Stoltz à Paris, 54.
Départ de Roger pour l'Allemagne, 207.
Arrivée de Meyerbeer à Paris, 207.
Roger en Allemagne, 228.
Arrivée de Géraldy à Paris, 303.
Départ de Julien, de Battesini, de Mmes Anna Zerr et Fiorentini pour New-York, 303.
Retour de Roger à Paris, 310.
Arrivée de Mme Bosio à Paris, 326.
Départ de Bordas pour la Nouvelle-Orléans, 326.
Arrivée à Paris de Georges Kastner, F. Liszt, Richard Wagner, les sœurs Dulcken, 369.
Arrivée à Paris de Fétis, Thalberg, Stamaty, Cesare Ciardi, Sigfried, Salomon, 377.
Arrivée à Paris de Verdi, Mlle Sophie Cruvelli, 384.
Départ d'Auguste Morel pour Marseille, 393.
Arrivée de Barroilhet à Paris, 393.
Retour d'Emile Prudent venant d'Angleterre, 401.
Arrivée à Paris de Rosenhain et F. Brisson, 408.
Arrivée à Paris de M. X. Boisselot, 432.
Arrivée à Paris de Berlioz revenant d'Allemagne, 451.

TABLE ALPHABÉTIQUE DES NOMS.

A

Accursi, 273.
Achard, 85.
Achard (fils), 274.
Adam (A.), 2, 10, 31, 36, 42, 94, 119, 137, 183, 194, 207, 227, 268, 278, 341, 355, 357, 369, 374, 378, 424, 425, 438, 450.
Adam (H.), 364.
Aerts, 276, 288.
Agricola, 7.
Aigoin, 311, 440.
Alaffre (B.), 41.
Alais, 274.
Alard, 28, 61, 69, 82, 86, 99, 108, 131, 182, 264, 273.
Alary (G.), 79, 135, 230, 384.
Albert (E.), 190, 275, 361, 384.
Albini (Mme), 183, 244, 377.
Alboize, 3, 185, 381.
Alboni (Mme), 46, 71, 79, 175, 183, 214, 254, 288, 377, 405, 415, 450.
Albretsberger, 344.
Alexandre, 364.
Alizard, 222, 450.
Alkan, 18, 28, 69, 82, 86, 99, 108, 131, 160, 181, 263, 392.
Alkan (N.), 357.
Allegri (G.), 113.
Alonzo (F.), 161.
Altès, 61, 78, 186.
Alvès, 274.
Amat (L.), 7, 38, 190, 239.
Amedei (Mlle G.), 499.
Amic, 195.
Ander, 8, 223, 239, 247, 370.
André, 3, 314.
Andrevi, 441.
Andries, 245.
Anicet-Bourgeois, 346.
Anschutz-Capitain (Mme), 451.
Anschuz, 47.
Anthiome, 278.
Antonuccio, 401.
Antonuccio (Mme), 402.
Aoust (comte J. d'), 187.
Arban, 7, 187, 210, 401, 430.
Arène (Mlle), 266.
Armandi, 175, 231, 370.
Armingand, 132, 416.
Arnaud (E.), 11, 70.
Arnaud (G.), 10, 187
Arne, 78.
Arnold, 136
Arnold (Mme), 136.
Arnoldi, 375.
Arnowari (Mlle), 382.
Artot, 37.
Artus, 227.
Ascher, 5, 53.
Astruc, 268.
Auber, 4, 37, 61, 72, 95, 136, 193, 230, 241, 258, 268, 271, 289, 327, 344, 385, 416, 417, 420, 425, 438.
Audran, 111, 143, 189, 242, 326, 361, 375.
Auroux, 187, 262, 430.
Aymès, 400.

B

Baccolieri (L.), 352.
Bach (E.), 431.
Bach (J.-S.), 100, 109, 116, 147, 169, 189, 263, 421, 445, 446.
Bagdanoff (Mlle), 2, 273, 340.
Baillot, 343, 424.
Bailly (E. de), 5.
Baini, 348, 448.
Balanqué, 375.
Balfe, 84, 198, 378, 424, 451.
Balla (Mlle), 155, 269, 273.
Ballière, 321.
Balzar, 179.
Banti (Mme), 348.
Barbereau, 25, 49, 75, 124, 134, 161, 321.
Barbier (J.), 42.
Barbot, 85.
Barbot (Mme), 85.
Barielle, 144.
Barilli (Mme), 295.
Barles (Mlle), 268.
Barry (H.), 288.
Barroilhet, 393.
Barthe, 183.
Barthélemy, 430.
Bassini (de), 32, 44, 84, 97, 143, 197, 214, 352.
Batiste (E.), 54, 119, 268, 285, 424.
Batta (A.), 85, 132, 416.
Battaille, 78, 85, 142, 176, 216, 269, 294, 303, 357, 415.
Battaillie, 190.
Batton, 401, 438.
Battu (L.), 61, 182, 357, 382.
Bauche, 32, 142, 238, 376, 415.
Bayard, 28, 80, 157.
Bayon (Mlle), 268.
Bazin (F.), 111, 183, 227, 216, 268, 326, 357, 361, 366.
Bazzini, 31, 80, 85, 128, 131, 161, 183, 231, 326, 344.
Beauchamp, 274, 368.
Beaufour (Mme), 268.
Beaulieu, 31, 95, 109.
Beaumann, 227.
Beaumarchais, 259, 292, 307.
Beauplan (Am. de), 23.
Beauplan (Ar. de), 340.
Beaupré, 269, 274.
Beck, 23, 261.
Beck-Bertiault (Mme), 23.
Becquié de Peyreville, 285.
Beethoven, 4, 8, 15, 19, 52, 86, 100, 123, 166, 189, 243, 258, 277, 349, 384, 397, 405, 416, 421, 429, 431, 440, 443.
Bégrez-Berneuville (Mme), 32.
Behrend-Brandt (Mme), 214.
Belhouet, 344.
Bélia (Mlle Z.), 15, 242, 326.
Belin de Launay (Mlle), 33, 81.
Belletti, 10, 54, 71, 76, 98, 101, 105, 142, 175, 181, 194, 214, 270, 288.
Bellini, 71, 214, 236, 419.
Bellon, 186, 285.
Beltramelli (Mlle), 31, 71, 76, 98, 181, 207, 231.
Belval, 143, 182.
Bénard, 228.
Bender, 261.
Bender (V.), 199.
Benedetti (O.), 175.
Bénédict (G.), 214, 326, 440.
Bénédict (J.), 450.
Beneventano, 450.
Benoist, 268, 430.
Benoist (F.), 340.
Berettoni, 384.
Berg (C.), 13.
Bergson, 352.
Berlioz (H.), 2, 46, 53, 107, 183, 199, 207, 239, 247, 261, 278, 288, 311, 344, 361, 369, 374, 390, 394, 431, 440, 447, 450.
Bériot (de), 86, 199, 277.
Bernard, 273, 288.
Bernard (Mme C.), 6.
Bernhard (Mlle), 103.
Bérou, 38.
Berthet, 228.
Berthier, 62, 398.
Bertini (H.), 377.
Bertini (Mlle A.), 109, 133, 311.
Berton, 347, 401.
Bertrand (E.), 47.
Bertrand (Mlle L.), 95, 127, 184, 189, 230, 393.
Bertucca-Maretzeck (Mme), 450.
Bessems (A.), 319, 393.
Besson (Mlle), 78, 377, 399.
Bétout, 269.
Bettini, 7, 71, 76, 142, 181, 194.
Beyer (R.), 72.
Biard (Mlle), 268.
Bienaimé, 268, 316.
Bietry, 160.
Biéval, 382.
Biéville (de), 157.
Bigatti (C.), 409.
Billington (Mme), 294.
Binfie d, 69, 120, 432.
Binfield (Mlle), 69, 120, 432.
Bisch, 361, 326.
Bischoff, 247.
Biscottini (Mme), 101, 135.
Bizet, 268.
Bizot, 6.
Blaès, 276.
Blanc (A.), 29, 69, 82, 99, 108.
Blanchet (fils), 127.
Blangini, 393.
Blaze (Castil), 46.
Blumenthal (J.), 135, 255, 270, 432.
Blumner, 189.
Bocard, 228.
Boccherini, (L.), 14.
Bochsa, 373.
Bock, 278.
Bockholz-Falconi (Mme), 32, 278.
Böhrer (Max), 29, 71, 77.
Boieldieu, 352, 394, 423.
Boieldieu (A.), 23, 213.
Boieldieu (Mme Ve), 440.
Boilletot (Mlle), 6, 23.
Boisselot (X.), 270, 431.
Boldrini (Mme), 401, 424.
Bonetti, 103, 384, 406.
Bonnefoy (V.), 262, 430.
Bonnehée, 81, 127, 130, 159, 219, 268, 274, 377, 439, 440, 450.
Bontemps (Mlle), 94.
Booth (J.-B.), 32.
Bordas, 79, 128, 270, 326
Bordese, 373.
Bordogni, 269.
Borelli, 268.
Borghese (Mlle), 135, 139, 159, 184, 219, 269, 274.
Bortniansky, 214.
Bosch, 401, 432.
Bosio (Mme), 41, 62, 111, 143, 175, 191, 214, 270, 288, 326, 377, 416, 431.
Bosselet, 245
Bottée de Toulmont, 363.
Bottesini, 207, 303.
Bottura, 231.
Boucardé, 48.
Bouché, 6, 112, 361, 384.
Boucher (A.), 134.
Boucher (C.), 190.
Boulanger (L.), 23.
Boulard (Mlle), 106, 128, 269, 274, 287, 303, 439.
Boullard, 268.
Boulo, 101, 139, 369, 393, 416.
Bourgeois (Mlle A.), 159, 268, 399.
Bourges (M.), 63, 80, 139, 238.
Bousquet (G.), 3, 78, 101, 119, 176, 227.
Bousquet (N.), 227.
Braga (G.), 288.
Brambilla (Mlle), 370.
Brauchu (Mme), 384.
Brandi, 361.
Brandus (L.), 63.
Brassart, 361.
Bregenzer, 288.
Brémont, 54, 222.
Briard, 424.
Brignoli, 36, 194.
Brisson (F.), 408, 430.
Brocchi (Mme C.), 448.
Brochant de Villiers, 227.
Bron (baron de), 16, 369, 393.
Bronner (Mlle), 53.
Broquet (Mlle), 195.
Brossard, 321.
Brun (Mlle), 268.
Brunchswig (Mlle), 274.
Brunl, 373.
Bruning (Mme), 5.
Brunot, 262, 430.
Brunswick, 137, 340.
Buonzoldazi, 76.
Burbure (L. de), 245.
Burgmuller, 46, 292.
Bury (Mlle), 15.
Buschop, 264.
Busine, 119, 135, 139, 194, 207, 270, 278, 285, 307, 352, 373.

C

Cabel, 80, 95, 420
Cabel (Mme), 80, 214, 355, 369, 373, 401, 416.
Cabrera (Mlle P.), 265.
Caceres, 210.
Cadaux (J.), 373.
Caffarelli, 134.
Caillou, 447.
Calzolari, 9, 31, 76, 105, 135, 175, 184, 194, 207, 231, 326, 352, 425.
Cambardi (Mme), 377, 406, 440.
Cambiaggio, 199.
Cambiasi (J.), 303.
Cambier (Mlle), 136.
Campi (Mme A.), 313.
Campra (A.), 123.
Cano, 451.
Canobi, 268.
Caradori (Mme A.), 214, 327, 417.
Carafa, 227, 238, 361, 366, 373.
Carcassi (M.), 31.
Carlier, 136.
Carlo, 347.
Carman, 375.
Carmont, 274, 406.
Caroline (Mlle), 398.
Carré (M.), 42, 158.
Carulli (F.), 45.
Carvalho, 213.
Casali, 16.
Casella, 383.
Castellan, 179.
Castellan (Mme), 135, 207, 214, 239, 270, 288.
Catel, 48, 391, 443.
Catruffo, 373.
Caubet, 32.
Cavaillé-Coll, 229.
Cavallini, 10, 239, 288, 344.
Cellarius, 424.
Cellot, 402.
Ceresa, 440.
Cerrito (Mme F.), 1, 2, 62, 143, 155.
Cessole (de), 285.
Chaft, 268, 408.
Chambon, 268.
Chanzi (Mme C.), 33.
Chapron, 446.
Chapuis, 142, 230, 384.
Chapuis (Mlle), 194.
Charles, 319.
Charpentier, 241.
Charton (Mme), 8, 86, 111, 143, 167, 182, 214, 254, 278, 361, 385.
Chassant (Mlle C.), 131.
Chattelyn, 274, 364.
Chavée, 69.
Chélard, 398.
Chéri (V.), 159.
Chéron (L.), 177.
Cherubini, 46, 61, 94, 254, 310, 315, 347, 391, 404, 416, 417, 425, 429
Chevet (E.), 72, 228, 247, 261, 311.
Chevillard, 4, 17, 52, 64, 70, 82.
Chimay (Mlle de), 187.
Cholet, 10, 138, 183.
Chopin, 82, 369, 440.
Choron, 124, 315, 348, 363.
Christiani (Mlle L.), 424, 432.
Ciardi (C.), 377.
Ciceri, 111.
Ciebra (J.), 210.
Cimarosa, 14, 347, 438.
Clapisson, 11, 227, 401.
Clauss (Mlle W.), 4, 18, 77, 86, 93, 130, 141, 247, 255, 262, 319, 327, 384, 446.
Clementi, 347.
Clérambault, 439.
Coche, 274.
Coche, (Mme), 274.
Coche (Mlle), 274.
Codelaghi, 220, 274.
Cohen, 369.
Cohen (H.), 229.
Cohen (J.), 268.
Cokken, 61, 227, 274, 366.
Colblain, 446.
Colin, 268.
Collin, 229.
Colson (Mme), 4, 78, 264, 347, 416.
Combi (P.), 255.
Commettant (O.), 432.
Compagna (Mme), 16.
Conninx, 29.
Coppée (Mlle), 274.
Coras, 231.
Corbin de St-Marc, 227.
Corelli, 22.
Cornélis, 214, 264.
Cornette, 119, 289.
Corti (A.), 1, 85, 238, 270, 278.
Cossmann, 19, 33.
Cossmann (Mme L.), 184.
Costa, 432.
Couder, 310.
Couderc, 43, 289, 307, 352.
Coulon, 15, 210, 311, 384.
Courcy (de), 157.
Cousin, 366.
Coussemaker (de), 29.
Coyon, 274.
Crambade, 159, 268, 274.
Cramer, 347.
Cras, 186.
Crémont (Mlle), 126, 175.
Crescentini, 348.
Creste (J.), 190, 266.
Croizier, 6.
Cronham, 451.
Croze (J. B.), 102, 231.
Croze (F.), 369.
Cruvelli (Mlle M.), 128, 184, 344.
Cruvelli (Mlle S.), 7, 9, 31, 37, 54, 85, 101, 135, 194, 214, 239, 288, 344, 384, 400.
Curbale (Mlle), 159, 269, 274, 294.
Cuvillon, 18, 61.
Czartoriska (princesse), 447.
Czerny (Ch.), 70.
Czillag (Mme), 223.

D

Dabadie, 190, 199,
Daenssa (Mme), 264.
Dalayrac, 213, 258, 347, 373.
Dalmont (Mlle), 269, 399.
Damcke, 198.
Dameron (Mlle), 62, 344, 416.
Damoreau (Mme), 269, 361.
Damoreau (Mlle M.), 230.
Danbé, 268.
Dancla (A.), 34, 77.
Dancla (Ch.), 34, 61, 93, 122, 132, 143, 214, 262, 270, 325, 406, 422.
Dancla (L.), 34, 52.
Dancla (Mme), 52.
Dancla (Mlle), 369.
Danhauser (Mlle E.), 384.
Danhauser (Mlle S.), 8, 47, 86.
Daniele, 404.
Danstrom, 451.
Dante Alighieri, 383.
Dantzer, 361.
Daquin (L. C.), 238.
Darboville (Mlle), 270.
Darcier, 263.
Darcier (Mlle), 209.
Darjou (Mlle), 268.
Dassier, 10, 184.
Dauberval, 78, 368.
Daussoigne-Méhul, 100, 245, 264.
Dauvergne, 45.
Dauverné, 227, 274, 285.
David, 268.
David (Félicien), 71, 106, 175, 401, 439.
David (F.), 431.
Davrigny, 28.
Debain, 288.
Debarge, 274.
Debez, 62.
Debillemant (J. J.), 86.
Debillemont, 288.
Decroix (Mlle), 42, 384.
Déglise, 228.
Delin, 314.
Delafontaine, 268.
Delannoy, 183.
Delaporte, 228.
Delarue, 268.
Delaunay-Riequier, 42, 263, 270, 326.
Delavau, 264.
Delavigne (C.), 430.
Delcroix, 261.
Deldevez, 62
Délédicque, 69, 99.
Delehelle, 357.
Delemer, 136.
Delgne (Mme), 449.
Deloffre, 6, 49, 63, 70, 132, 263, 317, 420.
Deloffre (Mme), 70.
Delsarte, 99, 152.
Demersmann, 408.
Demole, 264.
Denault, 314.
Deneaux, 278.
Denefve (J.), 216.
Deneux (J.), 55, 190.
Denner (J.-C.), 442.
Denogeant, 228.
Denu (F.), 85.
Depassio, 41, 45, 85, 126, 130, 213, 352, 360, 384, 393.
Dérivis, 199, 254.
Dervès (P.), 132, 278.
Desaily, 136.
Desein, 228.
Desbrosses (Mlle), 156, 167.
Desforges, 42, 193.
Desmarest, 61.
Desplaces, 276.
Despléchin, 339.
Dietschmann, 112.
Devalois, 274.
Devienne, 373.
Devos, 326, 361.
Dezaides, 403.
Dhélens (Mlle), 294.
Dherbay (Mlle), 249.
Didot, 352.
Didot (Mlle), 341.
Diehl (Mlle), 47, 80.
Dieppo, 274.
Dietsch, 289.
Dietsch (Mlle J.), 4.
Diguet (Mme), 427.
Dilion (Mlle J.), 444.
Dittersdorff, 425.
Divoire, 229.
Dobbels, 450.
Dobigny, 268.
Dobré (Mlle), 16, 84, 303, 311.
Doehler (T.), 384, 402, 407.
Domény (Mlle C.), 8.
Dominicetti (C.), 254.
Doni, 128.
Donizetti, 135, 373, 443, 450.
Donzelli, 179.
Dorn, 417.
Dorin, 187, 262, 430.
Dorval-Valentino, 440.
Dorus, 61, 99, 106, 319.
Doucet (C.), 438.
Draxler, 223.
Dreski (de), 370.
Dreyschock, 38, 112, 239.
Drugeon, 228.
Drusel, 451.
Dubois, 274, 366.
Dubois (A.), 61, 440.
Dubois (Mme), 274.
Duclos, 268.
Duclos (Mme), 432.
Duclout (Mlle), 109.
Ducrest (Mlle M.), 92, 318, 422.
Ducy, 228.

Duez (Mlle), 134, 222.
Dufau, 8, 109, 195.
Duflot-Maillard (Mme), 164.
Dufour, 156.
Dufresne, 15, 246, 361, 385, 393.
Dufresne (Mme), 268.
Dulken (Mlle J.), 369, 374, 424, 440.
Dulken (Mlle S.), 369, 374, 424, 440.
Dumas, 326, 361.
Duni, 416.
Duni (E. A.), 206.
Dumay, 228.
Dupont, 277.
Dupont (A.), 6, 77, 150, 187, 303, 447.
Duport (L.), 375.
Duport (J. P.) 416.
Duprez, 262.
Duprez (G.), 157, 176, 293, 341, 372.
Duprez (Mlle C.), 1, 7, 81, 142, 158, 183, 209, 294.
Dupuis, 246.
Dupuis (Mme), 268.
Duquat, 228.
Duquesne, 449.
Durand, 183, 246, 268.
Durand (Mlle), 136, 440.
Durutte (Cte C.), 58, 73, 88, 133.
Dussek, 347.
Dussy (Mlle M.), 54, 187, 325, 372, 384, 416.
Duvernoy, 268, 369.
Duzat, 62.

E

Eberius, 288.
Eckert (Ch.), 404.
Ehrlich (H.), 120, 140, 160, 239, 263, 270, 344.
Eichler, 239.
Elbel, 19, 264, 319.
Elena (Mlle J.), 406.
Eler, 392.
Ella, 326.
Eller, 431.
Elleviou (J.), 213.
Elmire (Mlle), 375.
Elwart, 102, 142, 190, 214, 227, 268, 314, 447.
Emarot (Mlle), 2, 62, 398.
Eramberg (Mlle), 269.
Erard, 81, 111, 181, 401.
Erl, 8, 274.
Ermel, 186.
Ernst, 47, 87, 214, 223, 239, 263, 270, 288, 344, 369.
Escobedo (B.), 448.
Escudier, 201.
Eslava (D.-H.), 448.
Espent, 274.
Etting, 72, 404.
Everardi, 142.

F

Fabre, 274.
Febri, (Mme F.), 143.
Falcou, 227.
Farinelli, 30, 246.
Farrenc (Mme), 19, 207, 274.
Fasch (G.-F.), 400.
Faure, 1, 101, 119, 187, 242, 318, 384, 431.
Faure (Mme), 264.
Favart, 266.
Favel (Mlle), 4, 175, 229, 287, 294, 307, 352.
Feitlinger (Mlle), 393.
Félix (Mme), 42.
Ferlotti, 175.
Ferni (Mlles), 16, 69, 81, 98, 175, 187, 314, 349, 415.
Ferran, 159.
Ferrand, 344.
Ferranti, 231, 326.
Ferrari, 377.
Fessy, 167.
Festa, 134.
Fétis, 57, 86, 100, 123, 161, 175, 207, 243, 264, 277, 307, 356, 376, 377, 384, 400, 412, 420, 449.
Fétis (E.), 238.
Field, 273.
Fiereolini (Mme), 303.
Fiorentino, 357.
Fischer, 246.
Fischell, 322.
Fissot, 268.
Fitte (E.), 447.
Fitz-James (Mlle N.), 377, 382.
Fléché, 227.
Fleury-Joly (Mme), 127.
Florenza, 127, 142, 377, 415, 450
Flotow (de), 8, 103, 136, 189, 239, 271, 425, 433, 441, 454.
Flourens, 274.
Fodor (Mlle), 36, 112.
Foerster, 268.
Folly (de), 303.
Forestier, 61, 85, 227, 285, 352.
Forges (de), 355.
Forjonel (Mlle), 268.
Formes, 8, 15, 32, 72, 103, 135, 297, 214.
Formes, 239, 288, 327, 402, 417, 424.
Foroni, 176.
Fortini, 181, 415.
Fouché (V.), 227.
Fould (A), 438.
Foulon, 227.
Fournier, 273, 439.
François, 401.
Franchomme, 28, 61, 69, 82, 86, 99, 109, 131, 273, 447.
Fraschini, 143, 214.
Fréri (Mlle D.), 159.
Frezzolini (Mme), 377, 405, 419, 440, 450.
Fridrich, 29.
Frohberger, 387.
Fuchs (A.), 128.
Fum (F.), 369.
Fumagalli, 18, 29, 77, 82, 108, 184, 190, 247, 263, 292, 417.
Fürster, 314.
Fux, 345.

G

Gabrielli (Mme), 393.
Gafori, 297.
Gaillié, 228.
Galibert, 183, 246, 352, 357.
Galin, 247, 261.
Galitzin (prince Nicolas-Boris), 61.
Gallenberg (baron de), 451.
Gallait (L.), 242.
Gallay, 61, 274.
Galli (F.), 175, 207, 220, 238, 439.
Gallier (Mlle M.), 401.
Galvani, 36, 199.
Gambale (L.), 177.
Gamubier (G.), 246.
Ganz (W.), 231.
Garat, 78, 348.
Garaudé (A. de), 95, 135, 152.
Garcia, 198.
Garcia (M.), 22, 419.
Garcin, 273.
Garde (comte de la), 146.
Gardel, 368.
Gardoni, 8, 140, 184, 207, 211, 255, 384, 405, 440.
Gareau, 227.
Garnier (Mlle), 356.
Gassier, 238.
Gassier (Mme), 238.
Gastinel, 28.
Gatayes (Mlle), 187.
Gauthier, 195
Gautier, 34, 63, 229.
Gautier (T.), 263.
Gaveaux (P.), 37, 294, 373.
Gaveaux-Sabatier (Mme), 6, 18, 55, 85, 94, 99, 102, 111, 132, 147, 167, 344.
Gavinies (P.), 189, 310
Geismar (Mlle), 112, 128, 274, 294.
Gei thardt (Mlle), 361.
Géinck, 134.
Génibrel, 79, 128.
Georges, 349.
Géraldy, 47, 85, 147, 175, 207, 222, 277, 303, 451.
Gérardy (Mme), 361.
Gerville (P.), 293.
Gessiomme, 288.
Gevaert, 264, 420.
Ghislanzoni, 47.
Ghys (fils), 273.
Giacometti, 288.
Gibert, 326, 361, 366.
Girard, 61, 273, 289.
Girard (Mlle), 190, 269, 274, 294, 317, 344, 361, 369, 377, 420.
Giraud (F.), 102, 154.
Giuliani, 269.
Glaeser, 112.
Gluck, 130, 143, 360, 400, 403, 424, 429, 438, 445.
Gnone (F.), 31, 37, 135, 231.
Gobert, 228.
Goblin, 268.
Goddard (Miss A.), 235, 327.
Godefroid (F.), 11, 70, 85, 99, 131, 147, 161, 264.
Godineau, 277.
Goecke, 366.
Goggi (Mme), 48.
Goldbek (R.), 81, 190.
Goldschmidt, 112.
Goossens (H.), 86, 140, 264.
Gordigiani, 142.
Gotia, 11, 18, 392, 447.
Gossec, 22.
Gottlieb (Mlle), 361.
Gottschalk, 81, 214.
Goudimel (C.), 294.
Gouffé, 8, 29, 61, 99, 151, 261, 432.
Gounod, 1, 107, 119, 150, 207, 220, 227, 303, 392, 447.
Gopil, 228.
Gouvy (T.), 18, 107, 446
Graever (Mlle), 6, 19, 98, 141, 159.
Grange (Mme de la), 105, 127, 135, 142, 173, 180, 194, 239, 303, 326, 352, 393, 424, 425.
Granval (vicomtesse de), 5, 184.
Grard, 195.
Graun, 277.
Graziani, 440.
Greenfield (Mlle E.), 199.
Greffulhe (de), 227.
Gregorio, 417.
Greive, 439.
Grétry, 30, 45, 193, 206, 230, 263, 289, 326, 347, 377, 400, 403, 450.
Grignon (père), 4, 377, 420.
Grignon (fils), 80, 85, 160.
Grillet, 326.
Grimaldi (de) 319.
Grimaldi (Mme), 377.
Gromm (Mlle), 242, 278, 285.
Grisar (A.), 91, 116, 431.
Grisi (Mlle C.), 246.
Grisi (Mlle E.), 53, 194, 377.
Grisi (Mme G.), 44, 71, 167, 184, 198, 214, 237, 247, 270, 294, 326, 352, 419.
Grizy, 268.
Groll, 400.
Groot (de), 10, 222.
Gros, 268.
Gros-Jean, 93, 406.
Gros eth, 190.
Guarta (Mlle de), 187.
Guerrigues, 176.
Guasco, 112.
Gueit (M.), 93.
Guénée (Mlle), 318, 393.
Guerreau, 5, 99.
Guerrero (F.), 448.
Guymard, 15, 22, 37, 41, 45, 85, 126, 134, 142, 190, 198, 207, 213, 230, 266, 325, 360, 372, 393, 400.
Guglielmi, 140, 194, 318, 377, 446.
Guichard (Mlle), 10.
Guidotti, 181.
Guignery, 274.
Guignot, 174, 398.
Guilou (J.), 361.
Guilmant (Mlle), 318.
Gustave (prince de Suède), 32, 451.
Guy d'Arezzo, 183.
Guy-Stephan (Mme), 22, 34, 71, 85, 101, 199, 134, 158, 195, 340, 352, 384, 393.
Guyolot, 268.
Guys, 246.
Gye, 111, 223.

H

Haake, 264.
Haas (Mlle de), 86.
Habenech, 198.
Haberbier, 5.
Haendel, 7, 47, 134, 139, 188, 254, 318, 349, 387, 412, 433, 440, 446.
Haïnl (G.), 111, 212.
Haitzinger, 189.
Halévy (F.), 1, 2, 72, 86, 94, 136, 176, 183, 207, 209, 231, 246, 258, 268, 305, 344, 357, 384, 387, 424, 449.
Halvin, 409.
Hammermeister, 143.
Hannegresse (Mlle), 111.
Hanssens (Ch.), 37, 264.
Harlinger, 361.
Hartmann (T.), 246.
Hartung, 274.
Hasse, 445.
Hasselt-Barth (Mme), 231, 378.
Haumann, 47, 84.
Hauser, 47.
Haydn, 16, 34, 102, 110, 121, 198, 243, 261, 288, 317, 384, 411, 421, 429, 443.
Haydn (J. M.), 348.
Hayes (Mme C.), 128, 156.
Hebert-Massy (Mme), 2, 10.
Heimefeter (Mlle C.), 369.
Hélens (Mlle), 274.
Heller (S.), 18, 189, 235, 237.
Hendle, 167.
Henrichs, 23.
Henrotay, 246.
Hensell, 18, 198, 295, 425.
Hensler (Mlle), 269.
Hépnet (G.), 228
Herrenberg (Mlle), 8, 32, 72, 136.
Herrenburger (Mlle), 103.
Hermann, 76, 131, 182, 264.
Hermann (A.), 102, 231.
Hermann Léon, 80, 209, 213, 242, 341, 377, 424.
Hérold, 30, 374.
Herrant (Mlle), 274.
Hervé, 111
Herwyn (H.), 98, 288.
Herz (H.), 94, 147, 274, 288, 399.
Hesse (A. F.), 302.
Heugel, 127, 147.
Hiemad (A.), 159.
Hildebrand-Romberg (Mme), 38.
Hiller, 314.
Hiller (F.), 34, 52, 70, 93, 143, 175, 188, 239, 247, 264, 361, 394, 417, 450, 451.
Himmel (F. H.), 14.
Hocmelle (E.), 278, 284.
Hoesteiter, 81.
Hoeze, 246.
Hoffmann, 344.
Hoffmann, 395, 412, 422.
Hoffmann (Mlle), 451.
Hohenzollern-Hechingen, (prince de), 247.
Holtzem, 220, 274.
Homann, 261.
Hortense (la reine), 145.
Houry (Mlle), 268.
Howitz-Steineau (Mme), 189, 364.
Huddart (Mlle F.), 447.
Hubert, 366.
Huet (Mlle), 194, 274.
Hugot (Mlle), 34, 120.
Hulsen (de), 47, 247, 344.
Hummel, 400, 443.

I

Ikelheimer, 278.
Inchindi, 384.
Iweins-d'Hennin (Mme), 85, 136, 147.

J

Jacotot de Changy, 63, 86.
Jacquard, 177, 132, 186, 247.
Jadin (L.), 141.
Jamard, 321.
Jancourt, 55, 108, 264, 276.
Jazédé, 176.
Joachim, 8, 14, 188, 239, 432.
John-Bull, 85.
John (C.), 184, 274.
John (T.), 84.
Jollois, 8.
Jomelli, 302, 445.
Jonas, 93, 268.
Jorès, 176.
Josquin Després, 282.
Jourdain (Mlle), 268.
Jourdan, 6, 15, 28, 78, 127, 135, 229, 242, 255, 278, 285, 384.
Journois, 268.
Jousselin (Mlle), 264, 268.
Jouvante (Mlle), 127.
Jouvin (B.), 31.
Joyeux, 228.
Jubinal (A.), 286.
Jujat (P.). 422.
Julian (Mme), 102
Julien (Mme), 31.
Julienne (Mme), 16, 48, 103, 2 7, 239.
Jullien, 274.
Jullien, 255, 303, 326, 370, 433.
Junca, 10, 138, 317.
Justament, 55.

K

Kaiser (F.), 246.
Kakoski, 326, 361.
Kalkbrenner, 273, 391.
Kalliwoda (G.), 254.
Kastner (G.), 369, 377.
Kastner (Mlle R.), 33, 82, 130, 144, 159, 344.
Keller, 268.
Kennedi (Miss), 5.
Kiel, 454.
Kieseweter (de), 322, 364.
Kirnberger, 314.
Kissing, 136.
Klemmer, 274.
Klippel (de), 246.
Kloré, 5, 64, 227, 274, 284.
Kloss (C.), 199.
Klotz (Mlle), 268.
Knecht (J. H.), 431.
Kœnig, 142, 174.
Kœnemann, 239.
Kœster (Mme), 16, 32, 189, 223, 239, 295, 369, 376, 402.
Kontski (Ant. de), 84. 377.
Kontski (Ap. de), 44, 84, 197.
Kontski (Ch. de). 310.
Kopisch (A.), 80.
Koubly, 31.
Krause, 441.
Krebs, 378.
Krempel, 361.
Kreubé, 373.
Kreutzer (C.), 264, 408.
Kreutzer (R.), 7, 347, 400.
Kreuzer, 223.
Kriegelstein, 303.
Krinitz (Mlle), 451.
Krüger (W.), 77, 147, 164, 187, 229.
Kuchenmeister (Mme), 369.
Kuchler, 417.
Kuffak (T.), 293, 424.
Kuster, 424.

L

Labarre (T.), 10, 397.
Labat, 409.
Lablache, 44, 71, 82, 84, 97, 197, 237, 352, 405, 420, 423, 425.
Lablache (F.), 234.
Lablache (Mlle M.), 97.
Laborde (Mme), 9, 31, 37, 45, 62, 77, 85, 94, 126, 161, 207, 213, 230, 263, 319, 325, 360, 393.
Labro, 61, 268, 408.
Lachner (J.), 327.
Lachmith (L. W.), 238.
Lacombe (L.), 5, 70, 99, 130, 261, 404, 440.
Lacroix (J.), 172.
Laemlein, 243.
Laemlein, 243.
Lagrua (Mlle L.), 1, 7, 15, 37, 45, 62, 85, 142, 174, 213, 222, 230, 341, 352, 401, 416, 432, 451.
Lafitte, 310.
Laflorence, 274.
Lafon (Mme), 86, 143, 182, 214, 361, 385.
Lafont, 143, 446.
Lagarde, 274.
Léguin, 99.
Lagarin (Mme), 99.
Lagrave (de), 31, 55, 101.
Lalo (E.), 285.
Lamezou, 94, 127, 164.
Lambelé, 276.
Lambert, 55.
Lamoureux, 273.
Lancien, 4, 23.
Landelle (de la), 367, 439.
Landi (Mlle), 47, 84, 128, 401.
Landsberg (L.), 364.
Langé, 315.
Langlé (F.), 42.
Langlumé (Mlle), 159.
Lapret, 55, 446.
Larcena (Mlle), 78, 108, 266, 382
Lascabane (Mlle), 268.
Lasagne, 274.
Lasserre, 273.
Latry, 175.
Lay, 227.
Laun r (Mme Ve). 190.
Launer-Manera (Mme Ve), 8, 207.
Laurent, 4, 138, 317.
Laurent, 273.
Laurent de Rillé, 38, 227, 364.
Lavanne (F.), 32. 136, 404.
Lavoye (Mlle), 166, 209, 242 369, 406, 424.
Lazinski, 31.
Lebel, 195. 268.
Leborne, 23, 37, 61, 183, 230, 268. 326 361, 401.
Leb ne, 5, 6, 29, 94, 99, 184, 187, 393.
Lebrun (L.-A), 431.
Lebrun (Mme A.), 102.
Lecerf, 187.
Lecieux (L), 94, 132.
Lec erc, 383.
Leclerc (Mlle), 268.
Lecointe, 61.
Lecomte (J.), 419.
Lecoupey, 268.
Lée, 132, 275, 432.
Lefébure-Wély, 77, 164, 270,
Lefébure Wéy (Mme), 77, 270.
Lefebvre, 274.
Lefebvre (H), 55.
Lefebvre (Mlle), 15, 22, 28, 101, 119, 142, 155, 193, 207, 242, 246, 255, 289, 303, 344, 357, 373, 384, 401, 415, 431, 450.
Lefort (J.), 5, 19, 77, 94, 109, 167.
Legrand, 227.
Lehmann, 143.
Lehuédé (Mlle), 268.
Leliégeois, 274.
Lelong, 228.
Lemaire, 158, 270.
Lemaire (A.), 246.
Lemaire (Mlle), 85, 318, 375, 408, 415.

emarchand, 268.
emercier (Mlle), 42, 78, 101, 158, 182. 209, 377, 424,
emmens, 37, 54, 277.
emoine, 373.
emore, 402.
endormy, 64.
enz, 20.
éo, 445.
éonard. 38, 84, 95, 127, 135, 491, 198, 277.
éonard (Mme), 38, 84, 95, 127, 135, 491, 198.
épine, 430.
eprince (Mlle). 270.
eprévost, 6, 187.
erouge, 274.
eroy, 55, 61, 93, 106, 119, 356, 420.
esbros, 23.
eschetizki, 16, 84, 198.
esfauris, 203, 217, 243.
estoquoy, 424.
esueur, 14, 119, 246, 446.
eudet, 61, 285.
euven (de), 137, 355
evasseur, 85, 274, 341, 360, 384, 393.
evassor, 319.
évens, 321.
éwi, 84, 128.
évy, 207.
évy (Mlle C.), 127.
évy (Mlle H.), 268.
héritier (Mlle), 274.
hote, 183.
ichtenthal, 303.
iebhardt (Mlle), 72, 271.
ilienthal (Mlle), 382.
imnander, 263, 371, 424.
ind-Goldschmidt (Mme J.), 32, 45, 294, 432.
indpaintner, 385, 423, 433, 451.
ion (Mlle G.), 264.
iouville, 274.
ipinski. 377, 444.
isereux (Mlle), 382.
iszt (F.), 86, 278, 294, 364, 369, 409, 417, 431, 451.
ockroy, 266.
oeschorn, 198.
œwe, 446.
onfay (de), 14.
orini, 207, 326.
orotte (Mlle), 268.
orfziug, 22, 326.
otti, 270.
otto, 33, 93, 140, 273, 439.
ouis (N.), 285, 317, 361.
ozano (Mme), 187.
ucas (Mlle E.), 140, 210, 402, 409.
ucchesi, 112, 288.
ucci Sievers (Mme), 120, 131.
uce, 393.
ucien, 174.
uguet (Mlle E.), 176.
uigi (Mme de), 377.
ulli, 100.
umley, 111, 223.
utterbach, 244.
utz, 112.
woff (A. de), 221, 231.
yon, 270.

M.

abellini, 175.
acaferri, 377.
adeleine (Stéphen de la), 12, 35.
agazzari, 131.
ager, 273.
agne, 228.
agnier (L.), 32, 262, 430.
agnus, 159.
ahé de Villeneuve, 33.
ahé de Villeneuve (Mme), 33.
airalt, 101.
aizieux, 270.
alibran, 366, 432, 439.
alibran-Garcia (Mme), 100, 243, 419.
alleville (Mme Ch. de), 5, 76, 92, 99, 108, 130, 261.
anoini, 348.
anry (Ch.), 342.
antius, 441.
aquet (A.), 172.
ara (Mme), 22.
arcello, 263.
archand (L.), 54, 268.
archesi, 348.
archesi, 288, 311.
archesi (Mme), 288, 311.
aréchal, 2.
aréchalle, 274.
arenzio (L.), 294.
areschal (Mlle), 268.
arié, 54, 174, 266, 325, 372.
ario, 32, 44, 84, 97, 143, 175, 184, 191, 197, 214, 247, 270, 294, 326, 352, 377, 405, 414, 419.
arioz, 176, 402, 409.
arix, 273.
armontel, 141, 273, 392.
arpurg, 189, 345.
arquet (Mlle L.), 2.
array (Mme), 32, 44, 84, 143, 197, 352.
arschalk, 189.
arschner, 287.
artin, 32, 273.
artin (A.), 86.
artin (d'Angers), 207.
artin (Mlle A.), 86.
artin (Mlle J.), 77, 152, 195, 319. 406.
artinetti (Mlle), 254.
artinez (Mlle), 161, 194.
artini (P.), 315.
artini (Mlle) 377.
artolini, 119.
arx, 278. 289, 412.
as, 4, 17, 52, 70, 82.
assagli, 84.
assart, 93, 174, 220, 273.
assart (L.), 63, 141, 274.
assart (Mme), 109.
assart (Mlle H.), 230.
asé (V.) 42, 376.
assenet, 268.
asset, 119, 222, 238, 269, 274, 293, 415.
asson (M.), 316.
asson (Mlle), 41.
assol, 7, 9, 37, 62, 85, 142, 230, 325, 344, 384, 416.
assot, 194.
athias (G), 399, 446.
athieu, 111, 183, 214, 311, 374, 415.
athilde (Mlle), 2.
aton (A.), 246.
attei (Tito), 167, 183, 187, 194, 311.
atthesen (J.), 343.
attmann (Mme L.), 29, 81.
aucorps (Mme), 268.
augain, 80.
augier, 326, 361.
aupréty, 274.
aurer, 44, 198.
aurin, 4, 17, 52, 61, 70, 82.
ayer, 326, 361.
ayer (Ch.), 273.
eyer (Max), 151.
ayr, 443.
ayseder, 377.
azilier, 2, 339, 397.
azzocato, 32.
ecatti, 184.
edori (Mme) 32, 44, 84, 143, 184, 197, 214, 231, 247, 270, 352, 425.
éhul, 222, 347, 360, 369, 416.
eifred, 274, 285.
égnin, 227.
eilar, 361.
eillet, 264, 340, 356.
eisl 394.
elchi-edec, 23.
embrée (E.), 135, 184.
endels-ohn-Bartholdy, 32, 37, 106, 121, 130, 138, 261, 319, 425, 443, 449, 451.
endels-ohn-Bartholdy (Mme V.), 361.
ennechet de Barival (Mme), 361, 366.
enjaud, 336.
equillet (Mlle), 38, 184, 245.
éreaux, 23, 127, 130, 275.
ercadante, 178
ercié-Porte (Mlle), 268.
ercier (J.), 190.
erelli, 223.
eric, 136.
éric (Mlle de), 44, 197, 214, 352.
erly, 22, 41, 142, 246, 321, 384, 398.
ertins, 228.
ertz, 393.
éry, 54.
essert, 231.
étastase, 255.
étra (O.), 268.
eyer (Léopold de), 184, 294, 385.
eyer-Meillet (Mme), 15, 182, 238, 264, 340.
eyerbeer, 2, 7, 8, 9, 32, 54, 94, 98, 112, 126, 143, 175, 176, 183, 184, 197, 207, 214, 238, 243, 247, 258, 289, 327, 349, 361, 374, 377, 384, 394, 402, 424, 429, 430, 431, 432, 440, 450, 451.
ichael Beer, 451.
ilanollo (Mlle M.), 369.
ilanollo (Mlle T.), 32, 38, 47, 54, 78, 142, 143, 167, 184, 244, 223, 239, 247, 264, 294, 393, 451.
illont, 393.
ilon, 368.
imart, 261.
iolan, 430.
iolan-Carvalho (Mme), 23, 32, 43, 78, 85, 95, 101, 119, 121, 238, 287, 289, 307, 352, 450.
ira (Mlle M.), 186, 319.
irapeli, 361, 384.
issery (de), 321.
itchell, 451.
ocker, 119, 209, 263, 270, 307. 352, 431.
oehring, 261.
ohr, 187, 211, 228, 261, 275, 374, 430, 447.
oineaux, 382.
oisson (Mlle), 55, 447.
olidoff (Mlle), 34, 109.
olique, 295, 319.
omigny, 49.
omigny (G. de), 77.
onasterio (J.), 161.
oncouteau, 93.
onnais (E.), 79, 189, 202, 357, 438.
onsigny, 85, 263, 270, 373, 403.
ontal, 93, 318, 357.
ontaubry, 393.
ontaubry (Mme), 393.
ontemerly, 31, 184, 187, 393.
onteverde, 123, 282.
ontfort, 157.
ontigny (Mlle), 187.
ont-Louis (R. de), 55.
orales (C.), 448.
oreau-Sainti, 274.
orel (A.), 183, 190, 214, 253, 270, 326, 393.
orhange-Alkan (Mme), 352.
oriani (Mme), 175.
orelli, 41, 190, 431.
orichelli (Mme), 348.
orin, 274.
orin (Mlle T.), 211.
orlière (Mlle de la), 190.
orra (Mlle), 47, 84.
orrochesi, 419.
ortier de Fontaine, 198.
ortier de Fontaine (Mme), 231.
oskowa (prince de la), 401. 408.
ozart, 30, 86, 121, 243, 261, 310, 325, 347, 361, 396, 405, 412, 421, 423, 429, 432, 438, 443, 445.
ulder (R.), 76, 82, 109, 199, 303.
ulder (Mme), 303.
uller, 278, 431.
uller (Ch.), 443.
uller (V.), 343.
uller (les frères), 100, 433, 451.
urer (Mlle), 268, 274.
usard, 41, 293, 378.
utel, 55.

N

adermann, 126.
anini, 85.
antier-Didiée (Mme), 184, 214, 239.
apoléon (Art.), 140.
arjeot, 61, 266.
athan, 78, 158, 303.
athan (Mlle), 382.
au (Mlle), 19, 262, 344, 398, 416.
audin, 352, 425.
aumann (J.-A.), 142, 222.
ebra (D.-J. de), 448.
encini, 419.
eukomm (de), 288, 311, 378, 416.
ey (C.), 5, 19, 29, 69, 82, 99, 108.
ey (Mlle), 5, 72, 80, 99, 214, 239.
ey (Mme), 8.
icolo, 100, 263, 271, 373.
iedermeyer, 172, 300, 357, 401.
iels-Gade, 5.
ieuwenkerke (comte de), 247, 408.
issen-Salomon (Mme), 111, 352, 378.
œgeli, 411.
orblin (E.), 69, 195, 430.
orblom, 451.
ourrit (Ad.), 85, 111.
ourrit (père), 78, 270, 393, 416.
ovello (Mlle), 143, 188.
overre, 368.

O

berhoffer, 288.
berthur, 18.
bin, 62, 174, 230, 325, 372, 416, 440.
ctave, 9, 94, 126, 189, 393.
dry, 167.
ffenbach, 11, 34, 182, 303, 377, 382, 424.
ginski (M.-C.). 343.
hswald (Mlle P.) 244
le-Bull, 190, 370, 417, 432.
nslow (G.), 101, 131, 263, 360, 390, 401, 443.
pelt (G.), 294.
rfila, 95.
rland de Lassus, 205, 282.
rlardi, 16.
rtigue (J. d'), 408.
tmans, 274.
ttolani, 16.
ry, 261, 430.
tto, 261.
ulibicheff, 45.

P

acchierotti (G.), 377.
acini, 424, 451.
acini (E.), 187.
aer (F.), 166, 443.
aganini (N.), 54, 206.
aggi, 161.
aisiello, 175, 263, 347.
alestrina, 37, 124, 282, 348, 361, 448.
alianti, 38, 270.
alm (Mme), 278.
anizza, 376.
annetrat (Mlle), 269, 273, 439.
anofka, 211, 227.
anseron, 72, 142, 175, 269, 278, 285, 326, 351, 399, 424, 432.
aola (Mlle), 128.
arès, 274.
aris, 186, 247.
aris (Mlle), 48, 34.
arish-Alvars (Mme), 84, 198, 385, 424.
arizot, 439.
arodi (Mme), 404, 415, 440.
as le loup, 54, 186, 393, 424, 440, 450.
asta (Mme), 236, 445.
âté (Mlle A.), 195.
atino (D. C.), 448.
aut (Mlle), 274.
avesi (G.). 214.
éan de la Roche-Jagu (Mlle), 95, 155.
écis (Mlle), 404.
écour, 368.
edrotti, 38.
edrottio (C.), 402.
enco (Mme), 48.
epin, 263.
epita (Mlle), 295.
erez, 128, 230, 377.
ergolese, 445.
erne, 363.
errier, 61.
errin (E.), 119, 241, 407.
errot, 177.
ersiani (Mme), 8.
etit, 78, 398.
etit-Brière (Mlle), 377.
etitpa, 2, 62, 310, 398.
etrella, 451.
etrowich-Walter (Mme), 408.
hildor. 7, 100, 302, 310, 384, 403.
hilis (J.-B.), 440.
hilis (Mlle J.), 440.
iatti, 231, 349.
icard (Mlle A.), 99, 274.
iccini (A.), 405.
iccini (N.), 166.
iermarini, 222, 369.
ierson, 424.
ierson (Mme), 131, 421.
ilati, 234.
ilet, 70.
illard, 274.
isaroni (Mme), 45.
i chek, 207, 303.
lanard (E. de), 373, 407, 439.
lantade (Ch.), 61, 373.
lanté, 15.
lantet (F.), 132.
leyel (Mme), 38, 46, 71, 242, 277.
oencet, 273.
oinsot (Mlle), 7, 31, 54, 94, 126, 230, 325, 360, 372, 384, 393.
oise, 183, 340.
oisot (Ch.), 230, 285.
oisson (C.), 268.
ollet (Ch.), 127.
olmartin (Mme), 46.
onchard, 85, 147, 227, 238, 268.
onchard (fils), 78, 155, 158, 194, 207, 307.
onchard (Mme Ch.) 447.
ontac (D.-D.), 448.
orthéaut, 384, 393.
othin, 274.
otier, 289, 339.
otier (Mme), 15, 190, 207.
ouilley (Mme), 231.
oultier, 85, 166, 190.
oussard (H.), 79, 451.
radher, 392.
raun (baron de), 7.
rayer (G.), 425.
ressevaux (Mlle), 274.
révost (H.), 146.
révot, 61, 174.
rêty (Mlle), 8.
rintz, 262, 361, 430.
riora (Mlle), 340. 352.
rotet, 349.
roust (Ch.), 63.
rovini, 182.
rudent (E.), 7, 23, 31, 38, 47, 75, 97, 119, 134, 175, 199, 207, 231, 239, 254, 263, 288, 294, 384, 392, 401, 440.
rume, 109.
rumier, 62, 274.
rumier (fils), 439.
uget, 15, 23, 142, 184, 209, 213, 241, 246, 357, 431.
uget-Lemoine (Mme L.), 11.
urcell (H.), 408.

Q

uaizin, 405.
uanz, 37, 264.

R

abnig (Mlle), 247.
achel (Mlle), 186.
ademacher, 47.
agani, 377, 405.
aillard (Mlle), 268.
aimondi, 2, 31, 409, 410.
aimoldi, 32.
ameau, 298, 377, 447.
anis (Mlle). 264.
avina, 85, 392.
eber (H.), 45, 107, 227, 268, 377, 401, 450.
ebling, 261.
eicha (A.), 78.
eichardt, 327, 417.
eichel, 107.
eignier, 268.
einke. 408.
einthaler, 417.
eissiger (C. G.), 45.
eissiger (Th.), 37.
eissmann, 31.
embichinsky, 273.
émond (Mlle C.), 23, 344.
émusat, 356.
émy (Mlle), 142.
enard, 191, 223.
enaud (Mlle), 4.
enault (J.), 264.
enouvier (Mme), 409.
éty (Ch.), 63.
euille (J.), 242.
évial, 268.
évilly (Mlle), 193, 270.
ey, 220, 391, 440.
ey (Mlle), 127, 129, 159, 219, 246, 274, 439, 446.
eynier (L.), 131.
ibault (Mlle), 269, 399.
ibes, 341.
icci (F.), 214, 352.
icci (L.), 288.
ichard, 63.
ichardson, 247, 433.
icher (L. A.), 238, 263.
icordi (G.), 142.
iégler, 214.
ies (F.), 14, 32, 93.
igault, 228.
igel, 13.
ignault, 99.
igolat (Mlle), 274.
imbaut (Mlle), 274.
inck, 86.
inck, 277.
iquier, 42, 373.
izzio (David), 85.
obert (Mme), 62.
obert (Mlle), 2, 340.
oche (E.), 325.
ode, 71, 348, 408.
oger, 7, 9, 31, 62, 77, 85, 94, 97, 134, 142, 174, 198, 207, 209, 231, 239, 241, 278, 295, 303, 311, 344, 352, 360, 384, 393, 398, 400, 406, 416, 440.
oger-Sévy, 77.
olla (Alex.), 142.
olle, 440.
omani (F.), 16, 239.
omani (P.), 9, 370.
omberg, 393.
omédenne, 61, 408, 262.
onconi, 44, 82, 143, 184, 191, 197, 214, 352, 425.
onconi (père), 419.
onzi de Begnis (Mme), 230.
oergé, 400.
opiquet, 278.
oquelan (N), 61, 207, 311, 408, 440.
oqueplan (Mlle), 187.
osati (Mlle), 134, 369, 377, 397, 424, 431.
ose, 262.
osellen (H.), 352.
osemberg, 344.
osenhain, 247, 385, 408.
oss (M. et Mme de), 421.
ossi (Mme), 7.
ossi (N.), 8, 105, 135, 175, 194, 207, 231, 326, 377, 405.

Rossini, 83, 119, 142, 174, 219, 230, 243, 258, 270, 283, 293, 405, 428, 438, 445.
Rotois (L. du), 41.
Rouget de l'Isle, 230.
Rousseau (J.-J.), 230, 373.
Roussel, 93, 195.
Rousselot, 61.
Roussette, 101, 344, 421.
Roussier (l'abbé), 26.
Rouvroy (Mlle), 254, 278.
Rouy (Mlle H.), 159.
Roux (Mlle), 430.
Roy, 112.
Rubini, 71, 237, 419 431.
Rubini, 126.
Rubinstein, 45, 84, 197, 416
Rudersdorf (Mme), 271.
Rupplin (Mlle de), 6.

S

Sabatier, 4, 17, 52, 70, 82.
Sabbatini, 315.
Sacchini, 71.
Sacchini (G.), 254.
Saccolet, 198.
Sadowsky (Mlle), 288.
Sæman (Mlle), 211.
Sain-d'Arod, 80.
Sainte-Foy, 15, 23, 42, 85, 101, 158, 182, 263, 270, 373, 424.
Saint-Georges (de), 91, 209, 305, 407.
Saint-Huberti (Mme), 254.
Saint-Léon, 22, 29, 34, 77, 85, 143, 368, 377, 381.
Sainton, 207.
Saint-Saëns (C.), 5, 150.
Sala (Mlle), 408.
Salesses, 285.
Salieri, 175, 443
Salmer, 326, 361, 366.
Saloman (S.), 377.
Salomon, 112, 268, 424.
Salvi, 450.
Samary, 61.
Samson, 342.
Sanchioli (Mme), 9, 72, 94, 126, 135.
Santo-Colonna (Mlle), 187.
Sapin, 268, 274, 439.
Sardou, 409.
Sarria, 451.
Sarti (J.), 263, 450.
Sasserno, 401.
Savard (A), 249.
Savart, , 268.
Sauvage, 118.
Sauzay, 61.
Sauzet, 447.
Sax (A.), 7, 22, 55, 164, 187, 210, 228, 261, 275, 303, 311, 374, 384, 430, 434, 447, 450.
Sax (père), 195, 213, 247.
Saxe-Cobourg-Gotha (duc de), 294, 433.
Scalese, 244.
Scarlatti (A.), 377.
Scarlatti (D.), 7, 198.
Schaeffer, 38.
Schenk, 23.
Schicht, 314.
Schilling (G.), 384.
Schmon, 434.
Schindelmeisser, 344.
Schindler (A.), 19, 61, 166.
Schlesinger (H.), 344.
Schlosser, 8, 102, 187.
Schlottmann, 262.
Schmetzer, 394.
Schmidt (J.-S.), 190, 255.
Schmitt, 344.
Schneider (F.), 7, 47, 377, 425, 432.
Schneitzhoeffer, 46.
Schoberlechner, 179.
Schœn, 273.
Schœnen, 246.
Schornstein, 451.
Schrœder Devrient (Mme), 52, 93, 352.
Schrœder-Dummler (Mme), 231.
Schubert, 72.
Schubert (F.), 52, 326.
Schulz, 23.
Schumann (R), 141, 188, 206, 417, 421.
Schumann (Mme) 188, 417.
Schunke, 440.
Schwab (Mlle), 268.
Schwederlé, 47.
Scribe (E), 157, 175, 241, 305.
Scudo, 111.
Sedaine (Mlle), 450.
Seghers, 5, 130, 149, 421, 446.
Selligmann, 93, 109, 131, 239, 263, 270, 275, 344, 422, 446.
Semiglia (Mme), 164, 210, 229.
Serato (Mlle M.), 44.
Servais, 142, 141, 206, 277, 449.
Sévestre (J.), 1, 263.
Sewrin (Ch), 167.
Seyfried, 287.
Shannon, 6.
Sherrington (Mme), 264.
Sieber (Fr.), 31.
Silbermann, 94, 325.
Simiot (A.) 55, 266.
Simon (Jules), 62.
Simon, 245.
Sivori (C.) 18, 82, 101, 108, 140, 199, 270, 275, 305.
Smith (Mlle F.), 264.
Snel, 264.
Solié, 373, 377, 394.
Sontag (Mme), 38, 46, 71, 85, 155, 175, 222, 288, 295, 369, 393.
Soros, 6.
Sotto, 409.
Sowinski (A.), 31, 93, 264.
Sparre (Cse de), 361.
Sazer, 22.
Spezia (Mlle), 44.
Spohr, 189, 239, 255, 270, 288, 295, 241.
Spontini, 258, 400, 417, 431.
Stadfeld (A.), 5, 400.
Stehknecht, 198.
Stamaty (C.), 69, 93, 99, 131, 377, 447.
Standach (Mlle de), 81, 130, 385.
Staudigl, 8.
Stecchi-Botardi, 197.
Steffanone (Mme), 450.
Steibelt, 347.
Steiner-Beaucé (Mme), 109, 326.
Steinkuhler, 424, 449.
Steller (Mlle L.), 207, 230, 393.
Sternels (Mme), 268.
Stevens (A.), 242.
Stigelli, 198, 288, 352.
Stile (A.), 246.
Stolz (Mme), 54, 166, 288, 393, 401.
Stradella, 432.
Strauss, 23.
Sucol, 317, 356, 420.
Susoni, 31, 445.
Swinnens (J.-B.), 246.
Sypakowski, 198.

T

Taccani-Tasca (Mme), 98, 231.
Tacchinardi, 419.
Tadolini (Mme), 179.
Tæglichsbeck, 450.
Tagliafico, 84, 239.
Tagloni, 38.
Taglioni (Mlle), 2, 340.
Talon, 23, 347.
Talmon (Mlle), 28, 42.
Tamberlick, 44 97, 135, 167, 175, 184, 197, 214, 239, 247, 352, 424, 425
Tamburini, 8, 71, 141, 184, 195, 237, 377, 405, 415, 420.
Tartini (J.), 434.
Tasson, 264.
Tasse, 274.
Taubert, 100, 376.
Tausch, 188.
Taylor (baron), 62, 119, 183, 188, 221, 285, 348, 374, 392.
Tedesco (Mme), 37, 62, 78, 85 142, 174, 230, 238, 247, 311, 344, 352, 384, 398, 406, 416, 440.
Tellefsen, 48, 93, 132, 447.
Terby (fils), 246.
Terry, 246.
Thalberg (P.), 7, 230, 239. 370, 377, 408.
Théberaux, 228.
Thiele, 263,
Théric (Mlle), 182.
Thiery, 347.
Thierry, 264, 340.
Thillon (Mme), 370.
Thoinot Arbeau, 368.
Thomas, 198, 273.
Thomas, 16.
Thomas (A.), 2, 148, 119, 227, 270, 385, 392, 415, 424, 438.
Thouret (fils), 432.
Thouvenel (Mlle), 268.
Thys, 261.
Tichatschek, 112, 246.
Tilmant, 61, 97, 135, 227.
Tinctoris, 297.
Tissère, 136.
Tiszkiewicz (Cte Thadée), 369, 408, 431, 450.
Toepfer, 302.
Tolbecque (A.), 127, 303,
Tolosa (J.), 191.
Tostée (Mlle), 268.
Toury, 143, 281.
Trémont (baron de), 62, 221, 375.
Trial (Mme), 54.
Trianon (H.), 2, 372.
Tricot, 400.
Triebert, 55, 186, 227, 264.
Trien, 262, 430.
Tritto, 238.
Troy, 268.
Tuczek (Mlle), 184, 228, 402, 440.
Tulou, 271, 318.
Turk, 314.

U

Ucelli (Mlle E.), 187.
Ugalde (Mme), 37, 78, 119, 246, 263, 266, 416, 431.
Uhlig, 32.
Uirich (H.), 310, 344, 356, 376, 446
Ungher-Sabatier (Mme), 9, 126.
Urbain, 227.
Urbin, 63.

V

Vacz (G.), 420.
Vaillant (Mlle E.), 38.
Valotti, 315.
Valotti (F.-A.), 22.
Van Boom, 207.
Van den Berghe (A.), 417.
Van Gelder, 131, 190, 264.
Van Gelder (Mme), 32.
Van Nuffel, 93.
Van Volxem, 244.
Varney, 32.
Vaslin, 273.
Vasseur, 274.
Vast, 268.
Vauthrot, 112.
Vauthier (Mlle Z.), 76, 92, 186.
Vavasseur (Mlle), 93.
Venie, 428.
Vera-Lorini (Mme), 34, 76, 184, 231.
Vercken, 246.
Verdi, 41, 48, 72, 101, 191, 197, 334.
Vermeulen, 284.
Vernes (G.), 158.
Verroust, 61, 80, 190, 261, 366, 408, 447.
Verroust (jeune), 61, 261.
Verveitte (Ch.), 8, 167, 190, 303, 326, 446.
Verwe (A.), 246.
Viallon, 143, 227.
Viardot-Garcia (Mme), 7, 44, 84, 95, 97, 112, 127, 136, 191, 197, 214, 239, 254, 263, 326, 431.
Viault, 4.
Vicentino, 444.
Victoria (T. de), 448.
Viénot (E.), 393.
Viereck, 19, 264.
Vieuxtemps, 5, 22, 28, 47, 52, 70, 82, 85, 94, 109, 119, 141, 270, 278, 284, 303, 385, 394, 441.
Vieuxtemps (Mme), 52.
Vigano, 36.
Viganoni, 347.
Vigne (P. de), 246.
Viiers (Mlle), 268.
Villaert (Ad.), 431.
Vincent, 32, 219, 269, 274, 378.
Viola (Mme), 37.
Viotti, 189, 273, 347.
Virnard (Mlle), 274.
Vivier, 7, 366.
Vogel, 346, 421.
Vogel (J.-C.), 230, 326.
Vogler (l'abbé), 166, 314.
Vogt, 274, 408.
Voiron, 167.
Voss (Ch.), 135, 190, 199, 231, 247, 292, 318.
Vroye (de), 161.
Vuignier, 132.
Vulkani (A.), 402.

W

Wacquez, 274.
Wagner (Mlle J.), 8, 16, 32, 103, 189, 207, 223, 239, 270, 295, 303, 361, 370, 402, 409, 424.
Wagner (R.), 38, 175, 278, 361, 369, 428, 441, 443 450.
Wagnerdans (Mlle), 184
Waldemosa (D.-F.-F.), 196.
Waldor (Mme M.), 62.
Waldteufel, 46, 102.
Walter (Mme), 377.
Wanson (fils), 246.
Wartel (F.), 99, 108, 195, 270.
Wartel (Mme T.), 199.
Wateau (Mlle), 274, 439.
Wattier, 102, 244.
Weber, 430.
Weber (C.-M. de), 45, 83, 135, 142, 199, 206, 261, 341, 349, 384, 443, 421, 425, 440, 450.
Weber (D.), 314.
Weber (G.), 343.
Weber (J.), 94.
Wehle, 384.
Weigl, 443.
Weinthal (Mme), 327.
Weisflog (Ch.), 450.
Weiss (Mme), 8, 23.
Wekerlin, 70, 185, 288, 317.
Wermeulen, 167.
Werner (F.), 14.
Wertheimber (Mlle), 1, 22, 32, 37, 97, 107, 119, 239, 246, 263, 270, 294, 430, 431, 450.
Wéry, 245.
Wibier, 264.
Widemann (Mme), 128, 424.
Wieniawski (les frères), 135, 143, 167, 404, 451.
Wildauer (Mlle), 8.
Will (Mlle), 99.
Willent, 276.
Wilmers, 385 425, 451.
Wilsing, 102, 233.
Winter, 16, 401, 443.
Woets, 344.
Wolff (E.), 132, 230.

Y

Yermoloff (Mlles), 187.

Z

Zarlino, 54, 238, 298.
Zeiger, 32.
Zerr (Mlle A.), 104.
Zenner, 19.
Zimmerman, 79, 119, 143, 183, 357, 384, 391, 408, 439
Zimmerman (Mlle), 447.
Zimmermann (Mme), 327.
Zingarelli, 126, 238.
Zobodian (Mlle), 274.
Zoppi (Dr), 82, 393.
Zumsteeg (J.-R.), 14.
Zwietzina, 38.

TABLE DES RÉDACTEURS.

BLANCHARD (Henri). 4, 10, 17, 28, 33, 42, 52, 69, 76, 80, 92, 98, 107, 118, 120, 130, 140, 150, 157, 159, 172, 181, 186, 193, 194, 210, 211, 228, 242, 261, 262, 265, 274, 285, 292, 293, 301, 316, 325, 343, 351, 367, 373, 374, 382, 398, 399, 406, 424, 430, 439, 446.
BERLIOZ (Hector), 134.
BOURGES (Maurice), 6, 29, 41, 109, 371.
BOUSQUET (Georges), 220, 227, 355.
BRANDUS (L.), 101.
DAMCKE (B.), 44, 197.
ELWART (A.), 196.
FÉTIS (père), 25, 49, 57, 73, 88, 116, 147, 169, 177, 103, 217, 233, 249, 231, 297, 313, 324, 347, 363, 379, 403, 427, 443.
FÉTIS (Édouard), 225, 257, 435.
HALÉVY (F.), de l'Institut, 113, 145, 152, 387.
HÉQUET (Gustave), 3, 10, 34, 91, 137, 158, 185, 305, 381, 420.
KREUTZER (Léon), 106, 121, 129, 132, 139, 149, 195, 210, 261, 275, 289, 340.
LA FAGE (Adrien de), 148.
PARMENTIER (Théodore), 13, 45.
RELLSTAB (L.), 14, 78, 99, 189, 376.
SMITH (Paul), 1, 53, 75, 179, 212, 235, 243, 259, 266, 290, 307, 350.

IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 06608 028 2